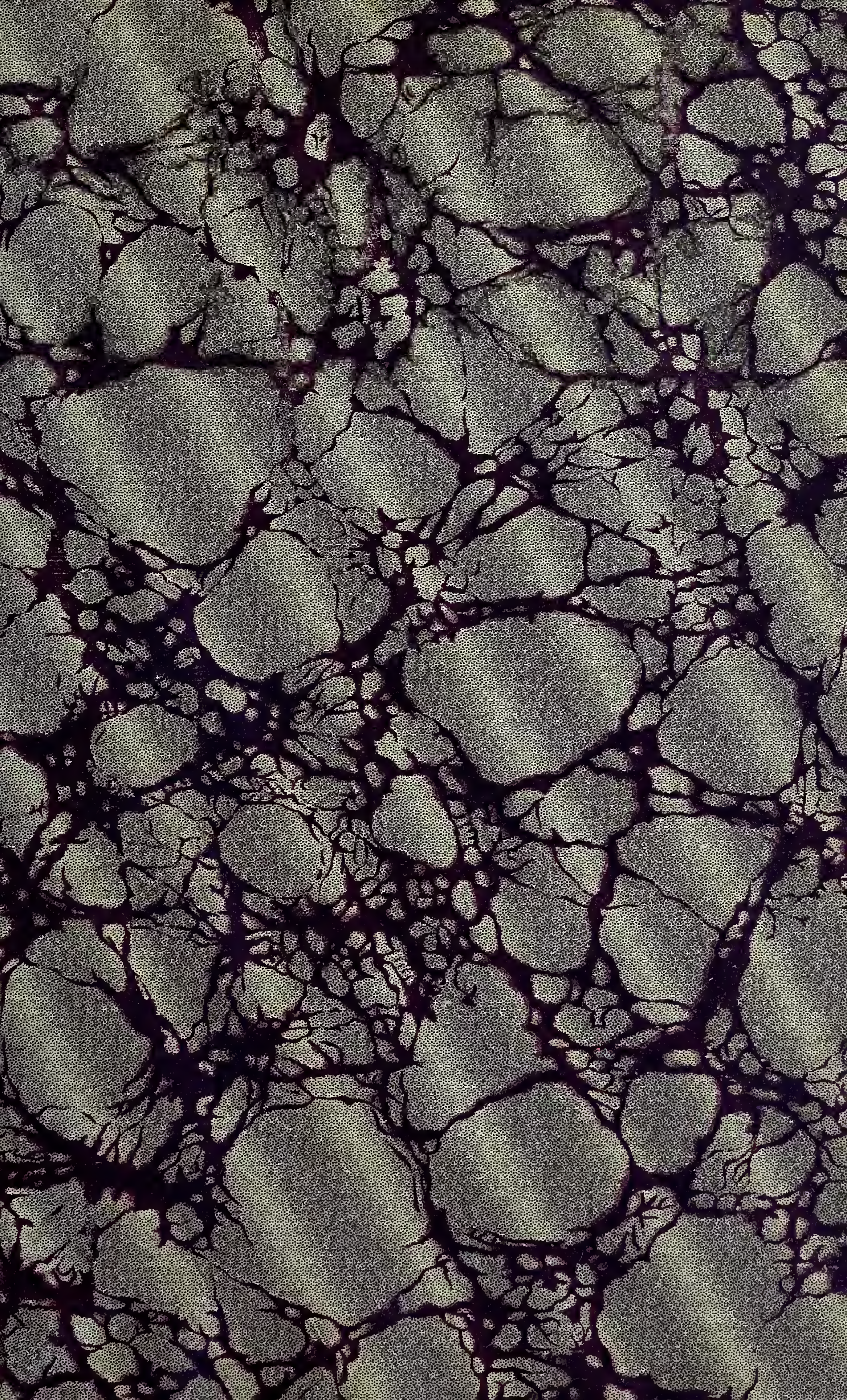




BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS

LA

PEINTURE FRANÇAISE

AU XVIIe SIÈCLE ET AU XVIIIe

PAR

OLIVIER MERSON

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART
L.-H. MAY
Éditeur des Collections Quantin

COLLECTION PLACÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE

DE

L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

COURONNÉE PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE

(Prix Montyon)

ET

PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin)

Cet ouvrage a été déposé au Ministère de l'Intérieur
en décembre 1900.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ENSEIGNEMENT DES BEAUX-ARTS
PUBLIÉE
SOUS LA DIRECTION DE M. JULES COMTE

LA PEINTURE FRANÇAISE

AU XVIIe SIÈCLE ET AU XVIIIe

PAR

OLIVIER MERSON



PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉDITIONS D'ART
L.-H. MAY
ÉDITEUR DES COLLECTIONS QUANTIN
9 et 11, rue Saint-Benoît.

LA PEINTURE FRANÇAISE
AU XVII[e] SIÈCLE ET AU XVIII[e]

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

Lorsque Marie de Médicis résolut de faire décorer de peintures sa galerie du Luxembourg, ne voyant autour d'elle aucun artiste digne de sa confiance, elle fit venir Rubens, le peintre des vivantes opulences.

On a dit qu'un peintre provincial arrivé depuis peu de Picardie, auquel la reine voulait du bien, mais dénué de ressources, logé dans un galetas quoique pensionné du roi, avait été chargé de ce grand travail ; il allait l'entreprendre, ajoute-t-on, quand un poète de ses amis, nommé Durant, ayant été rompu vif et pendu en Grève pour un sot libelle rimé contre la cour, il craignit pour lui-même, disparut, échappant désormais à toutes les recherches [1]. L'historiette est piquante. Cependant peut-être est-il prudent d'y ajouter foi avec réserve. L'honneur d'avoir enseigné le grand Poussin encore sans aucune renommée, ne pouvait entrer en compte, et c'eût été pourtant le meilleur

[1] P. de CHENNEVIÈRES. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux*, t. I, et *Essais sur l'Histoire de la peinture française*.

titre de Quantin Varin à un choix que n'eût justifié aucun titre éclatant.

Non. Si l'on s'adressa au glorieux flamand, ce ne put être à défaut de Varin, inconnu à son époque à peu près autant qu'il l'est à la nôtre; mais la France en réalité dépourvue de maîtres, force fut d'aller chercher ailleurs. Ayons-le pour certain, Anvers n'eût pas été en mesure de fournir Rubens, la reine eût demandé à Rome le Josépin ou Lanfranc, le Guerchin ou Pietro de Cortone, et il y aurait moins lieu, aujourd'hui, de se réjouir de la fantaisie royale. Si Marie de Médicis ne pensa point, ou se refusa de penser à Simon Vouet qui brillait alors en Italie, ce ne saurait être pour nous, non plus, une raison de regrets bien sérieux.

Ceci se passait en 1620.

L'art officiel transplanté d'Italie par François Ier, comblé d'encouragements par les successeurs de ce prince, avait disparu totalement. Après trois quarts de siècle de protection royale, après tant d'efforts d'artistes habiles, à coup sûr, l'école de Fontainebleau ne laissait pas un seul rejeton de marque, héritier et continuateur de ses doctrines. Pourquoi un résultat à ce point négatif, cette disparition absolue? C'est surtout en renouvelant pour des yeux français la forme de l'art que l'importation italienne exerça, d'abord, une séduction générale, irrésistible. On fut charmé; on se laissa entraîner; nos peintres s'abandonnèrent aux prestiges du sensualisme païen, et, à part quelques résistances isolées et impuissantes, rien ne resta des anciennes traditions, des traditions nationales, emportées par le torrent de l'invasion ultramontaine complice des mœurs de la cour. Jamais l'art français ne courut un tel danger.

Sa ruine irrémédiable semblait près de s'accomplir. Cependant, pour général qu'il parût, le triomphe de la nouvelle école n'était pas invinciblement établi.

Les voluptueuses élégances, les exagérations tourmentées et galantes dont le talent du Rosso et du Primatice était fait, qui se déployaient dans un but de caprice vague plutôt qu'en vue d'une idée exactement déterminée, pour le plaisir de paraître, non afin d'exprimer une pensée, d'élever l'intelligence, de toucher l'âme, ne trompèrent pas indéfiniment notre goût judicieux et observateur, plus enclin aux raisonnements philosophiques qu'à la poésie pure. Aussi, peu à peu l'art français se dégagea du mode auquel il s'était imprudemment assujetti, revint au libre exercice de ses facultés propres. Certes, il a accueilli depuis plus d'une influence étrangère et accepté beaucoup du dehors. Seulement ses assimilations diverses ont élargi sa sphère sans compromettre les qualités de race qui accusent son caractère particulier, comme la clarté de l'énoncé, le sens vrai, raisonné et logique des choses.

Il convient d'en faire la remarque d'ailleurs, les temps n'avaient point été propices, chez nous, à l'art ni aux artistes relevant ou non de l'école de Fontainebleau. Les luttes politiques, les passions religieuses agitèrent profondément la France ; des guerres civiles qui semblaient ne s'interrompre que pour reprendre avec un redoublement de furie, l'épuisèrent, la couvrirent de ruines, de désolations. De sorte que, la crise finie, on sait si la durée en fut longue, lorsqu'on put respirer et se reconnaître, il y eut un renoncement à peu près général aux délices du luxe. Le goût de l'art s'en trouva fort amoindri. Les mœurs prirent un autre tour. Pendant des années, les uns avaient

tenu la campagne en harnois de combat avec des alternatives de succès et de revers; à la vie rude du soldat, ceux-là s'étaient appris à limiter leurs désirs. Les autres, dans la capitale agitée, dans les provinces toujours en alarmes, souvent pillées, avaient vécu de privations et subi des infortunes. Les heures calmes revenues, il fallut bien que chacun songeât à rajuster ses affaires. Obligés à de strictes économies, également pressés par le nécessaire, le gentilhomme et le bourgeois appauvris se désaccoutumèrent du superflu. Sans compter que la Réforme avait influencé même ceux qui repoussaient avec le plus d'énergie ses maximes. Dans la tendance générale à plus de simplicité une large part lui doit revenir.

De sorte que, la paix rétablie, l'art chôma longtemps encore. A coup sûr Henri IV le protégea avec un sincère désir de le voir refleurir; Marie de Médicis, Louis XIII, Richelieu, Mazarin l'aimèrent et le favorisèrent; néanmoins ce sont les jours fortunés du règne de Louis XIV qu'il faut attendre pour assister, sinon à son réveil du moins à tout son épanouissement. Alors, il s'empare vraiment de la cour et de la ville, s'impose aux seigneurs opulents, aux dignitaires de la magistrature et de l'Église, pénètre chez les gros financiers et dans la haute bourgeoisie, en un mot ressaisit son rang parmi les préoccupations délicates des esprits cultivés.

Donc, en 1620, l'école de Fontainebleau, dans laquelle l'esprit français s'était égaré, n'existait plus; Jacob Bunel était mort (1614); son dernier représentant, Martin Fréminet, si goûté, si vanté de ses contemporains, venait d'achever, isolé, sa carrière (1619), et la peinture, en ce pays où elle avait été l'objet d'un véritable engouement

pendant les six derniers règnes, se trouvait, pour prix d'une faveur incessante, à peu près réduite au seul Simon Vouet, séduit tour à tour par Véronèse, le Caravage, le Guerchin et le Guide.

Simon Vouet (1590-1649) n'était pas un personnage ordinaire, ni davantage un vaillant génie. Son rôle fut transitoire, mais utile. Dans son atelier, pépinière des peintres de l'âge suivant, plusieurs se formèrent qui eurent le goût meilleur, qui dépassèrent leur maître, non sans avoir imité d'abord sa façon de voir et de faire. « Cet excellent peintre était fait pour développer les talents dans tous les sujets qui en renfermaient les germes; ... c'était une espèce de nécessité de peindre et de dessiner comme Vouet si l'on voulait se faire estimer; de là vient que son école fut si florissante[1]. »

Sa vie fut extrêmement occupée. En 1611, il se rend à Constantinople : M. de Harley, baron de Sancy, notre ambassadeur, l'emmenait peindre le portrait du Grand-Seigneur Achmet Ier. L'année suivante, il la passe toute à étudier dans la ville des doges, d'un œil, d'un pinceau trop légers, peut-être, les maîtres vénitiens, Véronèse de préférence, duquel il retint certaines colorations blondes dont il fit parfois un usage heureux, et va bientôt s'installer à Rome, où le Caravage fut d'abord son modèle préféré. Il se fait promptement beaucoup d'amis et des protecteurs; il ouvre une école et tarde peu à balancer, on l'a dit, du moins, la vogue des artistes les plus réputés : le Dominiquin, André Sacchi, le Guide et d'autres. Le fait est que le duc de Bracciano et les Doria s'emparent de lui pour leurs

[1] MARIETTE. *Abecedario.*

palais de Rome et de Gênes, et l'emploient à des portraits. Il peint aussi à Gênes des tableaux de piété, — un de ses meilleurs, le *Christ mourant*, s'est vu longtemps à Sant' Ambrogio. A Rome, le cardinal Barberini lui commande des travaux d'importance, la *Vie de saint François d'Assise* et des scènes de la *Vie de la Vierge* pour San Lorenzo in Lucina, une *Cène* destinée à la Santissima Casa de Lorette, un grand tableau pour la chapelle des Chanoines, à Saint-Pierre, qu'on se proposait de faire reproduire en mosaïque, et qui fut détruit dans un *enlevage* maladroit ; pape sous le nom de Urbain VIII, il lui fait peindre son effigie officielle et les portraits des cardinaux ses neveux. Il parvint enfin, élu prince de l'académie de Saint-Luc (1624), à la plus haute dignité dans les arts que l'Italie puisse conférer[1].

Cependant Louis XIII lui a accordé une pension et le rappelle à Paris. De son côté Vouet ne laisse pas de désirer revenir. Il arrive. Son air ouvert, l'aisance distinguée de ses manières, sa peinture agile, aisée à comprendre, plaisent au roi qui, sans attendre, le nomme son premier peintre, charge vacante depuis la mort de Fréminet, le loge au Louvre, veut apprendre de lui à dessiner au pastel. L'accueil de la reine et du cardinal de Richelieu n'est pas moins flatteur. Toute la cour renchérit encore sur les maîtres, naturellement. Si bien que le voilà, à peine de retour, à la tête de l'art en France. Nous sommes en 1627. Simon Vouet a trente-sept ans. Rien de surprenant si les travaux affluent chez un peintre ainsi patronné et lancé.

[1] C'est à Rome, sans doute sous l'influence encore du Caravage, qu'il fit son tableau des *Trois âges*, de la galerie Sciarra, composition étrange, d'une exécution plus mâle que celle de beaucoup des ouvrages qu'il peignit ensuite.



FIG. I. — SIMON VOUET. — L'AURORE (Plafond chez le marquis d'Effiat, à Chilly).

Il fit six ou sept fois le portrait du roi. Louis XIII lui commanda des modèles de tapisseries et voulut de ses ouvrages à Saint-Germain-en-Laye, à Fontainebleau, à Versailles, au Louvre, au Luxembourg, aux Tuileries; le cardinal à son château de Rueil et pour son palais de Paris, à peine achevé; le chancelier Séguier dans son hôtel, le président Bullion dans le sien, aussi les présidents Tubeuf et de Bretonvilliers; le marquis d'Effiat, surintendant des finances, à sa belle maison de Chilly (fig. 1), M. de Fourcy, surintendant des bâtiments, le duc d'Aumont dans leurs galeries, et toutes les églises de Paris, toutes les corporations religieuses, jésuites, théatins, minimes, feuillants, bernardins, jacobins, carmélites, s'adressèrent à lui, le plus agile des peintres, secondé bientôt par une légion d'élèves qui s'appelaient Aubin et Claude Vouet, ses frères, Tortebat et Dorigny, ses gendres, Michel Corneille, son neveu, les deux Testelin, Poerson, Dufresnoy, Pierre Mignard, Charles Le Brun, Eustache Lesueur, sans les nommer tous. L'illustre dessinateur de jardins, Lenôtre, étudia chez Simon Vouet.

Vouet eut le travail facile, trop facile, dégagé d'inquiétude et d'émotion, et son œuvre est fort inégale. D'ailleurs, presque tous ses grands ouvrages ont disparu avec les demeures dont ils décoraient les plafonds, les lambris, les murailles ; les gravures de Dorigny, de Tortebat, de Mellan, de Michel Lasne, de Pierre de Jode, de Daret, de quelques autres en transmettent cependant le souvenir ; parmi celles de Dorigny, plusieurs donnent une idée de la décoration ronflante exécutée dans la bibliothèque du chancelier Séguier (fig. 2 et 3), et il subsiste à la Bibliothèque nationale, en deux pièces de l'ancien hôtel Tubeuf, naguère

occupées par les « Manuscrits », à présent par la « Géographie », des plafonds richement ornés : l'un, celui qu'on voit au fond de la grande salle, a de l'élégance et garde encore, malgré la collaboration des années, quelque agrément de ses premières colorations ; le temps, par contre, a fort assombri l'autre, dans une pièce voisine, jadis, assure-t-on, du cabinet de Mazarin.

Au Louvre, plusieurs toiles de Simon Vouet. Le portrait de Louis XIII couronné de laurier, deux femmes près de lui, la Navarre et la France, morceau d'une parfaite insignifiance. La *Présentation de Jésus au temple* sera plus favorable au peintre. C'est une grande toile, d'un agencement presque magistral, sinon d'une originalité frappante, et peinte sans trop de hâte, à ce qu'il semble. Le cardinal de Richelieu l'avait donnée aux jésuites de Paris en 1645. Son exécution remonte probablement à une date antérieure, quand, au lieu de se borner, comme il y fut contraint ensuite, à fournir ses élèves de dessins expédiés vite, nécessaires à tant de tableaux commandés, le maître travaillait seul, ou à peu près, à ses peintures.

Au résumé, vanté d'abord au delà de ses mérites, Simon Vouet est trop déprécié aujourd'hui. Notre art national et le retour au goût français lui doivent peu de chose, il est vrai : aux grâces maniérées de la décadence florentine il ne fit que substituer les élégances d'autres décadences italiennes. La précipitation causa ses défauts ; il manqua d'esprit réfléchi ; il ne connut guère le tourment intellectuel, resta trop indifférent à l'originalité des conceptions, à la vigueur du style, et sa palette, aimable parfois, dure à l'occasion, était souvent fade, sa facture banale, inexpressive. Malgré cela il eut de bons moments.



FIG. 2. — S. VOUET. — LES ROIS MAGES (Décor de l'hôtel Séguier).



FIG. 3. — S. VOUET. — LES ROIS MAGES (Décor de l'hôtel Séguier).

Au musée de Nantes, une *Sainte famille* de courte dimension, est d'une délicatesse, d'un charme tendre qui annonçent Le Sueur ; un *Christ porté au tombeau*, du musée de Langres, est une autre jolie pièce.

A Paris, Simon Vouet avait rencontré peu ou point de concurrence.

Peut-être François Perrier (1590-1650 ou 1656) était-il de force à lui tenir tête. Mais après un long séjour à Rome, où il avait traîné d'abord la misère, où il s'était mis à l'école et aux gages de Lanfranc et avait fini par travailler pour de riches patrons, le cardinal d'Este, entre autres, quand il revint en France, en 1630, les chartreux de Lyon le retinrent deux ans pour des tableaux et des fresques dans leur maison. Aussi, arrivé à Paris, il trouva Simon Vouet dans l'éclat de son prestige, jouissant d'un crédit difficile à ébranler. Il ne resta pas sans encouragements, cependant, Vouet utilisa son talent au château de Chilly. Le fermier général Bordier lui donna beaucoup à faire dans sa magnifique demeure du Raincy, M. de Guénégaud au château de Fresnes, proche de Lagny. Il peignit encore un plafond au palais du Parlement, et pour divers bien des peintures dont les titres ont été à peine conservés.

Les belles occupations ne lui manquèrent donc pas, non plus les liaisons utiles ni les faveurs de grands personnages (fig. 4). Mais la vogue de Vouet l'empêchant de se produire autant qu'il le désirait, il retourna à Rome. Il y resta une dizaine d'années. Revenu à Paris aux environs de 1645, le président Lambert, ce qui prouve qu'on ne l'avait pas oublié, lui fit décorer de scènes de la Fable une pièce de son beau logis de l'île Saint-Louis, où Le Brun et Lesueur poursuivaient de plus grandes entreprises, et messire

Phelippaux de la Vrillère la galerie de son hôtel construit par François Mansart, qui appartint ensuite au comte de Toulouse dont il prit le nom. La révolution y installa l'Imprimerie Nationale. La Banque de France l'occupe aujourd'hui.

Les peintures de Perrier à l'hôtel Lambert ont été



FIG. 4. — FRANÇOIS PERRIER. — MOÏSE SAUVÉ DES EAUX.

détruites ; la galerie la Vrillère n'a pas conservé les siennes. Seulement, en 1861, lors de la remise en état de cette galerie par l'architecte Questel la longue voûte en berceau a été repeinte par Balze, qui dut s'astreindre à ne rien modifier des anciennes compositions [1]. Ce n'est

[1] Il y a là sept compositions principales. La plus vaste, au milieu, repré-

pas sur une œuvre aussi refaite qu'on pourra mesurer avec certitude le talent de Perrier, ses mérites et ses lacunes.

François Perrier enseigna un élève qui lui fait grand honneur : Le Brun eut ses conseils avant de recevoir ceux de Vouet. Lors de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Perrier fut un des douze qu'on appela « anciens »[1]. Enfin, comme la plupart des peintres ses contemporains, il échangea volontiers le pinceau pour le burin et la pointe du graveur. Son œuvre gravé est même numériquement considérable[2].

Avec plus de talent, Claude Vignon (1594-1670) eût été pour Simon Vouet un rival redoutable. Il précéda Vouet à à Paris de deux ou trois ans, revenant d'Italie et d'Espagne. Fort bien en cour, lui aussi, doué d'une extrême facilité et d'une grande puissance de travail, il put satisfaire à toutes les demandes qui lui vinrent des églises, des couvents de Paris et des provinces, peindre quantité de tableaux, décorer des galeries, des appartements de

sente mythologiquement le *Lever du soleil ;* de chaque côté trois autres, complémentaires du sujet central, de bien moindres proportions, en des cadres de formes inégales.

[1] A sa fondation, l'Académie réunit vingt-deux artistes. Douze furent appelés « anciens ». Ils enseignaient, se remplaçant de mois en mois. Les dix autres étaient seulement « académiciens » ou « académistes » comme on disait alors. En suite d'une délibération du 6 juillet 1655, les « anciens » prirent le titre de « professeurs ».

[2] Peu de peintres français, si ce n'est Dorigny, ont autant gravé que Perrier ; on lui doit une suite d'estampes d'après les plus belles statues antiques de Rome, d'une pointe trop pittoresque pour ne pas manquer de caractère et de style. Les planches de Perrier d'après les bas-reliefs de l'arc de Titus et de l'arc de Constantin sont dans le même goût. Elles ont pourtant un avantage très appréciable : elles montrent ces monuments, si rongés aujourd'hui, tels qu'on pouvait les voir quand ils étaient lisibles encore. Les gravures de Perrier d'après les fresques de la Farnésine ont moins d'indépendance.

châteaux et d'hôtels. En un mot, il fut des mieux notés dans l'esprit général, comme, à la fois, le plus maniéré, le plus emphatique des artistes de son temps [1].

Jacques Blanchard est le seul peintre qu'on ait sérieusement opposé à Vouet. Né en 1600, à Paris, il reçut les premières leçons de Nicolas Bollery, son aïeul maternel, peintre du roi, et quand il eut vingt ans s'achemina vers Rome, qui attirait tous nos artistes et souvent les gardait. Il y arriva en octobre 1624 seulement. Il s'était arrêté à Lyon chez Horace Leblanc, peintre estimé en sa ville, élève de Lanfranc et de Josépin, qui le fit collaborer à ses ouvrages. De Rome où il séjourna dix-huit mois environ, il se rendit à Venise. Il y reste deux ans : Veronèse, Jacques Bassan, surtout le Titien le retiennent par les études qu'il fait de leurs œuvres. Puis, il songe à rentrer en France, c'est-à-dire à Paris. Mais le duc de Savoie l'accapare pour huit tableaux dont les amours mythiques de Vénus et d'Adonis font les sujets, et, à Lyon, il peint d'autres compositions et des portraits que d'Argenville dit égaler ceux de Van Dyck. Si bien que lorsqu'il débarque à Paris après tous ces retards, il trouve Simon Vouet implanté dans la confiance du roi et la faveur des courtisans, dirigeant une école florissante, désigné d'avance pour tous les grands travaux. La première place n'était plus à prendre.

Blanchard arrivait, en définitive, précédé d'un beau commencement de réputation. Il se fit vite une clien-

[1] Il fut de l'Académie royale où son fils aîné, admis le 25 juin 1667, vint le rejoindre. Ce qui n'est pas le moins curieux de sa féconde carrière, c'est que les deux femmes qu'il épousa lui donnèrent trente-quatre enfants, chacune dix-sept.

tèle. Avec raison on vanta son modelé plus nourri que celui de Vouet ; sa couleur lui valut d'hyperboliques louanges. Comme coloriste, d'Argenville le compara à Titien lui-même et le marquis d'Argens, dans ses *Réflexions critiques* s'exalta au point de lui donner sur le maître vénitien la supériorité dans certaines parties de l'art, le dessin, l'expression des gestes et des visages, le sentiment des draperies, la beauté de la couleur étant de qualité égale d'ailleurs chez l'un et l'autre peintre. Pour tout dire, des contemporains ne crurent pas aller au delà de l'équitable mesure en le surnommant « le Titien français ». Cette appellation écrasante ne pouvait survivre à l'engouement d'un instant. Si on la recueille ici c'est à titre documentaire. et non sans sourire un peu.

Blanchard a beaucoup travaillé. Il exécuta un grand nombre de tableaux de chevalet pour des particuliers, le « May » de 1634[1], représentant la *Pentecôte*, vingt-six peintures mythologiques dans un immeuble du quai des Théatins appartenant à un sieur Barbier, toute une galerie de l'hôtel de M. de Bullion, surintendant des finances. Vouet décora une autre galerie du même hôtel ; de sorte qu'entre les deux rivaux la comparaison était aisée. Cette comparaison n'est plus possible aujourd'hui que les galeries du surintendant ont disparu. Les peintures du quai

[1] En suite d'un arrangement intervenu entre la confrérie des orfèvres et les chanoines de Notre-Dame, en 1629, les orfèvres faisaient don à l'église métropolitaine, chaque année, d'un tableau exécuté à leurs frais, qui était apporté à Notre-Dame le 1er mai, avant l'ouverture des exercices du mois de Marie. La coutume des « Mays » persista jusqu'en 1707. Les « Mays » de Notre-Dame ont été dispersés à la Révolution. On en rencontre au Louvre, en des musées de province, des églises de Paris ou des départements. Plusieurs ont été égarés sinon détruits.

des Théatins ont disparu aussi. Cependant, au Louvre, deux tableaux sont voisins, la *Charité*, de Blanchard (fig. 5), la *Vierge*, l'*Enfant Jésus et saint Jean*, de Vouet. Il est sensible que le premier se recommande par plus de facture et de coloris. Mais cette supériorité fut peut-être



FIG. 5. — J. BLANCHARD. — LA CHARITÉ (Louvre).

accidentelle. On trouvera, ci-contre, la reproduction d'une peinture supérieure encore à la *Charité* du Louvre (fig. 6).

Du reste, Blanchard ne devait pas poursuivre longtemps la lutte. Il mourut en 1638.

Il ne faudrait pas négliger Laurent de La Hyre, autre peintre au moins habile de ce moment-là qui compta tant de travailleurs résolus. Il nait au commencement de 1606 et meurt à la fin de 1656. A la fondation de l'Aca-

démie royale de peinture, en 1648, il fut un des douze « anciens ». Un de ses tableaux de début, son meilleur peut-être, est au musée du Louvre : *Nicolas V faisant ouvrir le*



FIG. 6. — J. BLANCHARD. — LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN (Musée de Nantes).

caveau qui contenait le corps de saint François d'Assise (fig. 7). La composition est très expressive, l'effet a une remarquable autorité, mais le modelé est sans souplesse. La Hyre n'était pas coutumier, d'ailleurs, de ce défaut, non plus de ces qualités. Il faut le considérer plutôt comme un

improvisateur sans grande élévation dans les idées, dont



FIG. 7. — LA HYRE. — LE PAPE NICOLAS V DEVANT LE CORPS DE SAINT FRANÇOIS (Musée du Louvre).

le pinceau inclina ordinairement à la mollesse, le coloris à la fadeur. Félibien prétend qu'il « couchait ses couleurs avec tant de propreté qu'elles frappaient la vue. »

Laurent de La Hyre fit des tableaux commandés par des églises et des communautés, et un plus grand nombre pour des amateurs empressés autour de ses ouvrages. On le jugeait un des meilleurs peintres de son temps. Il décora les hôtels de M. Tallemant des Réaux, l'auteur des *Historiettes*, et de M. Montoron, un des principaux fermiers du roi ; fit des peintures pour le cardinal de Richelieu et le chancelier Séguier, et deux « Mays », en 1635, *Saint Pierre guérissant les malades avec son ombre*, *la Conversion de saint Paul*, en 1637. Il exécuta aussi des portraits, entre autres, ceux du prévôt des marchands, des échevins, des officiers de la Maison de Ville, réunis dans une même composition. Enfin il fournit des modèles de tapisseries et aima à peindre des paysages mêlés d'architectures à la manière de Poussin, dût-il s'y montrer au-dessous de son illustre initiateur. C'est que le rôle du goût, du caractère, du style, ne hanta jamais d'une façon bien despotique le cerveau de Laurent de La Hyre.

Sébastien Bourdon, plus jeune que La Hyre de dix ans, — il est né en 1616, à Montpellier, — fut, lui aussi, un des « anciens » de l'Académie royale aussitôt fondée. Il eut plus de tempérament que La Hyre ; il travailla sur un fonds d'études mieux entendues et plus formelles ; sa palette était plus éveillée.

Son bagage est considérable. En ce dix-septième siècle, ceux qui faisaient orner leurs demeures de peintures, les couvents, les églises qui commandaient des tableaux n'étaient pas rares, et trouvaient toujours prêts des peintres auxquels ne coûtaient ni les combinaisons préliminaires, ni les besognes définitives ; ces peintres pensaient vite, se décidaient de même, le pinceau à la main semblaient pris

du vertige de la rapidité, et leurs prouesses inspiraient du respect aux foules. La Hyre, Bourdon, ce ne sont pas les seuls, ne gagnèrent point en talent à cette production hâtive et surmenée.

Bourdon entra de bonne heure dans la carrière. Il avait



FIG. 8. — SÉBASTIEN BOURDON. — HALTE DE BOHÉMIENS.

sept ans, quand, amené à Paris, il commença à recevoir les leçons d'un nommé Barthélémy, peintre resté inconnu ; à quatorze, il allait aux environs de Bordeaux peindre avec succès, a-t-on dit, une voûte à la fresque. N'est-ce pas le sang méridional qui coule dans ses veines ? Il se rendit ensuite à Toulouse. Là, ne trouvant pas un accueil assorti à son humeur, les travaux ne venant pas au gré de son impatience, découragé ou seulement dépité, il se

fit soldat. Ce nouveau métier ne lui plut pas longtemps et ses chefs, hommes de bonne composition, signèrent son congé. Libre, il s'en va à Rome ; la misère le presse ; il se met aux gages d'un marchand de tableaux qui veut des pastiches de Claude Lorrain, de Poussin, de Sacchi, de Laer, de Cerquozzi, de Castiglione, du Parmesan, de Louis Carrache. A cela Bourdon réussit parfaitement. Mais il se prend de querelle avec un peintre nommé Rieux qui menace de le dénoncer au tribunal de l'Inquisition comme hérétique, — Bourdon était calviniste. — Alors, il revient brusquement en France, s'arrête à Montpellier, peint pour le chapitre de la cathédrale une composition de trente figures au moins, la *Chute de Simon le Magicien*, et, arrivé à Paris, se fait avantageusement connaître par de petits tableaux, chasses, paysages, batailles, haltes de bohémiens (fig. 8), intérieurs de corps de garde et de cabarets, marchés en plein vent, d'un pinceau souvent spirituel et amusant, trop porté cependant aux réminiscences, penchant dont il ne devait jamais se défaire.

Les réminiscences, en effet, furent un obstacle jeté sur la voie de Sébastien Bourdon. Ce peintre agile, qui se faisait gloire de la promptitude de son pinceau, capable d'exécuter en un jour « douze têtes d'après la nature et grandes comme le naturel » trouva sans doute de l'avantage, quand vinrent les nombreuses commandes, à s'aider de ses souvenirs au lieu de prendre le temps de se recueillir, de faire des réflexions, lentes parfois, mais utiles. Il n'échappa point au danger d'un tel jeu. Il perdit le bénéfice des convictions personnelles. Son originalité disparut.

Un artiste auquel le caractère manque ne saurait longuement intéresser. Aussi nous dirons, sans plus apprécier

son talent, que Bourdon exécuta, le « May » de 1643, le *Martyre de saint Pierre;* qu'il passa en Suède où la reine Christine le nomma son premier peintre; que, lorsque la souveraine fantasque eut abdiqué, il revint à Paris, s'en fut à Montpellier peindre maints tableaux pour les églises,



FIG. 9. — SÉBASTIEN BOURDON. — LE MARIAGE DE SAINTE CATHERINE.

pour des amateurs, et rentra à Paris qu'il ne quitta plus, ayant fort à faire, la preste allure de son esprit et de sa main suffisant à peine aux travaux qui se succédaient (fig. 9). L'énumération de ces travaux serait fatigante pour le lecteur. Le plus important semble avoir été l' « Histoire de Phaéton » mise en peintures, remplissant une galerie longue de vingt mètres, sinon davantage, à l'hôtel Bretonvilliers, dans l'île Notre-Dame appelée aussi l'île Saint-

Louis. L'hôtel Bretonvilliers, l'une des plus riches fantaisies de l'époque, n'existe plus ; les ouvrages de Bourdon ont disparu ; mais il reste de ceux-ci les estampes de Friquet de Vaurose pour conserver l'idée d'un décor habile, inventé au prix de peu d'efforts. Dans sa fraîcheur, avec son style facile à comprendre, ce décor sans flamme personnelle dut plaire aux regards qui ne s'arrêtent pas à creuser les choses, qui se contentent d'une surface aimable et souriante (fig. 10).

Sébastien Bourbon chargé par Louis XIV, au commencement de 1671, de décorer plusieurs salles des Tuileries, put à peine se mettre à ce travail : une fièvre violente le saisit ; il mourut en quelques jours.

Mais alors que tous les peintres exécutent des œuvres artificielles et d'apparat, trois frères font exception et se montrent hardiment différents des autres. Les Le Nain firent des peintures qui juraient avec ce qu'on avait coutume de voir ; ils peignaient « des actions basses et souvent ridicules », dont font nul cas « les personnes connaissantes » au dire de Félibien, où ils « réussissaient fort bien » riposte Florent Lecomte dans son *Cabinet des singularités*. Le fait est qu'on les estimait parmi les artistes, puisque dès la fondation de l'Académie royale, on les admit dans la nouvelle compagnie, leurs lettres de réception signées par Le Brun en personne. Ils étaient déjà brevetés « peintres du roi ». Le plus jeune, Mathieu, avait été nommé en août 1633 « peintre de la Ville de Paris » ; Antoine, l'aîné, reçu maître dans la Communauté des peintres en 1639, et, à l'Académie comme dans la Maîtrise, même à la Maison de Ville, « les personnes connaissantes » se rencontraient fréquemment, peut-on dire à coup sûr.

Grâce au mémoire d'un M. Leleu, cité par Dom Grenier dans son recueil manuscrit de documents sur la Picardie, et signalé par Champfleury, — nous lui avons emprunté plusieurs des renseignements qui précèdent ou



FIG. 10. — SÉBASTIEN BOURDON. — SECURITAS (Fragment du décor de l'hôtel Bretonvilliers).

qui suivent — on sait que nos trois frères sont nés à Laon, — Antoine en 1588 ; Louis en 1593 ; ceux-là moururent à deux jours d'intervalle les 23 et 25 mai 1648. Le troisième, Mathieu, poursuivit sa carrière jusqu'en 1677. — On sait encore que, de passage à Laon, un peintre étranger, flamand peut-être, leur donna d'utiles avis, une

année durant. Après quoi ils vinrent s'installer à Paris, habitèrent la même maison et se firent de la réputation, l'aîné « dans les miniatures et les portraits en raccourci », le cadet dans « les portraits à demi-corps », Mathieu dans « les grands tableaux, mystères et martyres de saints ». Mais Mathieu était, lui aussi, portraitiste et bien noté, puisqu'il fit un portrait de Marie de Médicis dont Louis XIII dit au peintre « que jamais la reine n'avait été peinte dans un si beau jour » ? De celui-là, ou de Louis, le peintre de portraits « à demi-corps », serait la belle et austère effigie de la vieille marquise de Forbin, daté de 1644, et cité par Leleu, au musée d'Avignon. Il y a eu un portrait de Mazarin, donné par le cardinal à l'Académie royale dont il était protecteur, peint par un des Le Nain, Mathieu peut-être, qui fit aussi le portrait de Cinq-Mars (à Versailles) et fut nommé chevalier, s'étant bien poussé à la cour. D'anciens textes appellent l'un des Le Nain « le Romain » ce qui implique un voyage à Rome, voyage fort à la mode chez les peintres d'alors ; mais pas une peinture de Mathieu, celui de la trinité des Le Nain auquel se peuvent attribuer les tableaux religieux qu'on connaît, ne porte la marque d'études faites en Italie. Voyez au Louvre la *Crèche*, la *Nativité* à Saint-Etienne-du-Mont, la rusticité des types s'y manifeste avec une sorte de parti pris personnel qui exclue toute idée d'intervention étrangère.

Il y a probablement méprise au sujet de la *Procession dans une église* de notre musée du Louvre. M. de Chennevières en voit l'auteur dans Antoine, le peintre de miniatures, proposition un peu forcée, il nous semble [1]. Nous

[1] *Essais sur l'histoire de la peinture française*. M. de Chennevières cite un

croirions plutôt le tableau flamand. Aussi l'honneur qu'on



FIG. 11. — LE NAIN. — MARÉCHAL DANS SA FORGE (Louvre).

en fit dans le temps à François Porbus le fils, était assez

tableau du Musée de Madrid, *Bénédiction épiscopale* dont la manière est celle de notre *Procession.* Il l'attribue également à l'aîné des Le Nain.

proche de la vérité, à notre avis; mais Porbus mourut en 1626, et la *Procession* paraît postérieure d'une vingtaine d'années. Si nous avouons n'être pas en mesure d'apporter quelque lumière en cette obscurité, l'œuvre reste supérieure par son intensité physionomique et l'énergie du coloris, par une fraîcheur et une liberté de touche que les Le Nain n'ont point connues.

Il suffit pour s'en convaincre d'un regard sur ceux des tableaux « d'actions basses » dont l'attribution est certaine. Duquel des trois frères ces « bambochades » ? comme on disait. On l'ignore. De Louis, si l'on veut. En tous cas, les mérites en ont été surfaits, à notre avis. Dessin fréquemment irrégulier, exécution pénible et sans charme, couleur morne, voilà ce que souvent on y relève. Souvent, mais pas toujours. *La forge* (au Louvre), où les lueurs du feu éclairent les visages et vont dans tous les coins illuminer les ombres, est assurément un bon tableau, sans mouvement, mais très franc d'effet et très solide d'assiette (fig. 11). Nous connaissons par la gravure une réunion de cavaliers élégants dans un corps de garde qui annonce une œuvre meilleure encore [1].

Peu importe, tous les tableaux de cet ordre, ceux que l'on vient de citer aussi bien que le *Repas de paysans* de la galerie Lacaze (fig. 12), au Louvre les *Enfants sur une charrette*, et d'autres, se distinguent par un caractère de simplicité grave et sourde allant jusqu'à la mélancolie, surtout par cette singularité que les personnages y semblent tellement figés qu'on dirait chacun posant pour son portrait, silen-

[1] Aux musées de Nantes, d'Angers, de Valenciennes, de Chartres, de Rennes, de Nancy on voit des tableaux des Le Nain ; à celui de Montpellier la *Leçon de dessin*.

cieux devant l'objectif quand l'opérateur a dit : « ne bougez plus » !

Que les Le Nain — puisqu'il faut confondre jusqu'à la fin ces personnalités indistinctes, — aient été des premiers



FIG. 12. — LE NAIN. — REPAS DE PAYSANS (Louvre. Galerie Lacaze).

en France à se livrer avec succès aux sujets familiers c'est à croire. A un siècle de là nous verrons Chardin, pour le moins aussi français, mais bien plus peintre, traiter à peu près le même genre avec autant de vérité et d'observation, avec autrement de goût et de charme dans la couleur, de grâce et d'esprit dans le pinceau.

CHAPITRE II

NICOLAS POUSSIN

Au temps où Simon Vouet était à Paris, protégé par les plus hauts personnages, entouré d'élèves dociles à ses conseils et à sa manière, un artiste à peine sorti de l'ombre se faisait admirer dans Rome. Son talent embrassait la nature entière. La supériorité de son ferme et harmonieux esprit, son vaste savoir, son indépendance lui conquéraient une autorité que nul, depuis, n'exerça au même degré.

Il se nommait Nicolas Poussin.

Et lorsque ses œuvres triomphantes en Italie franchirent les monts, le génie français ne s'y trompa point. Il se reconnut à leur ordonnance exprimant une idée dans un ordre naturel et lucide, à cette raison qui frappe si vivement chez nos grands écrivains du XVIIe siècle, à la juste et puissante familiarité des gestes, à la philosophie du fond, à la gravité énergique et simple de l'expression. Cette fois on fut autorisé à croire l'art français fondé à nouveau. Il l'était en effet ; ce qui le caractérise le plus, le sentiment de la composition, l'intérêt dramatique, la vie morale, c'est-à-dire la prééminence de l'esprit et de la pensée étaient mis en première lumière.

Les commencements de Poussin avaient été difficiles.

Peu d'artistes eurent autant à lutter à leurs débuts ; aucun ne surmonta les obstacles avec une persévérance plus tenace, avec un plus calme courage.

Il nait aux Andelys à la fin du XVIe siècle, en juin 1594, et son père ne favorise guère ses penchants précoces, — son père qui n'était peut-être pas un gentilhomme ruiné par les discordes civiles, comme l'avancent Bellori et Félibien ; du moins, dans sa lettre du 16 novembre 1664, Poussin parlera à M. de Chantelou de ses « pauvres parens habitans à Andely, qui sont gens grossiers et ignorans ». — Cependant il peut recevoir les conseils de Quantin Varin échoué en ce temps-là aux Andelys ; — on dit aussi que Noël Jouvenet, la grand-père du peintre de la *Pêche miraculeuse*, lui aurait donné « les premières instructions » sur l'art du dessin ; — et quand il a dix-huit ans, sans doute mal débrouillé encore, il part pour Paris où il arrive médiocrement muni d'argent, et se met à étudier d'abord chez un flamand, Ferdinand Elle (1612-1699), peu capable de lui apprendre grand chose, bien que bon portraitiste ; chez Lallemant [1] ensuite, peintre très occupé, et trop expéditif pour conduire un jeune homme avide de progrès. Poussin le quitte comme il avait quitté Ferdinand Elle. Mais un gentilhomme poitevin connu par hasard, qui l'avait pris en grande affection, ne laisse pas de l'aider de sa bourse ; il fait mieux, il l'introduit chez un mathématicien nommé Courtois, collectionneur de dessins originaux de Raphaël et de Jules Romain, de gravures

[1] D'après Mariette, Georges Lallemant aurait peint en 1630 le premier des « Mays » offerts par les orfèvres de Paris à Notre-Dame (*saint Pierre et saint Paul montant au Temple*) et le quatrième en 1633 (*saint Etienne priant avant sa lapidation*).

de Marc Antoine, et à copier de tels modèles Poussin trouve de quoi éclairer son goût, déterminer ses préférences.

Dès ce moment, chose probable, lui vint le projet d'un voyage à Rome qui l'obsédera des années avant de pouvoir le réaliser, sans que la maladie et la pauvreté aient jamais pu l'en distraire.

Or, ce gentilhomme retournant en sa province, rappelé par sa mère, Poussin l'accompagne avec l'espoir légitime de décorer de quelques peintures le château où il doit faire séjour. Espoir bien vite déçu. La châtelaine reçoit de haut le peintre, veut lui imposer des besognes indignes de lui, et plutôt que d'accepter une hospitalité humiliante, notre artiste reprend, triste et fier, le chemin de Paris, travaillant ici et là à des trumeaux, à des dessus de portes, on dit à des enseignes d'auberges, peignant toutefois une *Bacchanale* pour Cheverny, des paysages pour Clisson, deux tableaux pour les capucins de Blois. — A Blois, il fait rencontre de Jean Mosnier [1], dont il recevra le fils quarante ans plus tard, dans sa maison du Pincio [2], — et va aux Andelys, parmi les siens, refaire sa santé que les fatigues d'un incessant labeur, celles du voyage, et les privations, ont grandement altérée. Il reste là une année environ.

Rien ne nous est parvenu de ses premiers ouvrages. Ce que Poussin fit aux Andelys et à Paris, à son retour, on l'ignore. D'ailleurs, il se met en route pour Rome, sans,

[1] Jean Mosnier (1600-1650 ou 1656). Il fit des peintures dans le palais du Luxembourg qui sont perdues, sauf la *Magnificence royale* (au Louvre), œuvre élégante, longtemps attribuée à un inconnu de l'école italienne. Il peignit à Chartres, à Chinon, à Tours, à Nogent-le-Rotrou des compositions également disparues. Au contraire Cheverny a conservé son décor, d'un pinceau habile, mais lâche, trop facile à satisfaire. La *Magnificence royale* fait mieux pour la mémoire de Jean Mosnier.

[2] Pierre Mosnier (1639-1703), de l'Académie en 1674.

cependant, aller plus loin que Florence, faute d'argent. Revenu à Paris, il se lie d'amitié avec Philippe de Champaigne dont le grave esprit est assez conforme au sien, qu'il fréquente au collège de Laon où ils sont logés l'un et l'autre, et Duchesne, premier peintre de la reine, sans talent en dépit de son titre, les emploie tous deux à de menus ouvrages dans les peintures dont il a la direction au palais du Luxembourg. Ce rôle subalterne ne pouvait le retenir longtemps. Il s'achemine de nouveau vers Rome. Cette fois, c'est Lyon qu'il ne parvient point à dépasser. Contraint de rétrograder, il rentre à Paris. Cependant, sa volonté va recevoir sa récompense ; il sera bientôt dans la cité auguste qui deviendra sa seconde patrie, où il acquerra la gloire à force de travail et d'activité, de patience et de génie.

Avant de quitter Paris, c'est ce qui lui fournira les ressources indispensables, il avait peint d'une main expéditive, en huit jours, disent des biographes, six vastes détrempes pour le Collège des Jésuites ; avec la réflexion qu'il fallait y mettre, une *Mort de la Vierge* commandée par l'archevêque François de Gondi pour Notre-Dame, où se voyait le donateur ; et, pour l'*Adone* du chevalier Marini, versificateur élégant et précieux, fêté à la ville, bien en vue à la cour, qui le logeait en sa maison, les dessins de compositions diverses. Malheureusement, détrempes, tableau votif, dessins mythologiques, tout a disparu, pertes des plus regrettables, car la mesure exacte, à ce moment-là, du talent d'un tel artiste serait infiniment intéressante à connaître [1].

[1] Le manuscrit original d'*Adone*, contenant les compositions de Poussin,

Le voilà dans Rome. Nous sommes en 1626. Il n'est plus déjà tout à fait un jeune homme. S'il visite avec passion, avec ferveur, tout ce qu'il faut voir, les chefs-d'œuvre de la Renaissance, presque dans leur jeunesse encore, surtout les monuments, les bas-reliefs, les statues antiques qu'il rencontre à chaque pas, s'il les interroge, s'il en retient les leçons, les déceptions amères de la vie ne lui sont pas épargnées non plus. Ainsi, le chevalier Marini, qui l'avait précédé à Rome de quelques mois, le présente comme un peintre d'*una furia di diavolo* au cardinal Barberini, neveu d'Urbain VIII, le pape régnant, et zélé amateur d'œuvres d'art, mais s'en va à Naples où la mort le prend aussitôt, et le cardinal s'éloigne à son tour pour des ambassades en France et en Espagne, avant d'avoir rien fait pour le protégé de l'auteur de l'*Adone*. La profonde misère survient. Un autre eût été accablé. Lui, Poussin, vend à vil prix les peintures qu'il achève, quand il trouve à les vendre, par exemple quatorze écus des batailles grouillantes de personnages [1], moins de deux une figure de prophète, et s'attache assidûment à l'étude des mœurs des anciens peuples, à celle de l'architecture, de la perspective, de l'anatomie, et, attentif et songeur, se fortifie pour le présent et pour l'avenir, par la lecture des grands écrivains qui lui fournissent des sujets en concordance avec le caractère de son esprit et de son âme.

Au cours de cette dure période, les sculpteurs François Duquesnoy et Algarde devinrent ses familiers, ses com-

été longtemps conservé dans la bibliothèque du cardinal Massimi. Peut-être est-il seulement égaré.

[1] D'après Félibien, une de ces batailles était, de son temps, dans le cabinet du duc de Noailles.

pagnons de travail. Egalement en ce temps-là, sa foi dans les meilleures traditions lui fit entreprendre une campagne en faveur de la supériorité du Dominiquin sur les écoles rivales et jalouses, les écoles du Guerchin et de Lanfranc, du Guide, du Cortone, de l'Albane. L'ascendant de cet artiste étranger, pauvre et inconnu, mais admirablement équilibré, libre de ses jugements, commençait à paraître.

La maladie vint ajouter ses misères et ses alarmes aux angoisses de la pauvreté. Dénué de tout, incapable de dessiner et de peindre, Poussin traînait des jours déplorables et allait de plus en plus déclinant quand un parisien, habitant par goût ou pour affaires la ville papale, vint le tirer de l'auberge où le nécessaire manquait et l'installa dans le logis, assez modeste paraît-il, qu'il occupait place d'Espagne avec sa femme, ses deux filles et trois garçons. Cela au commencement de 1629. Dans ce milieu familial, les soins qui entourèrent Poussin furent intelligents et dévoués. L'artiste guéri et reconnaissant épousait à quelques mois de là, le 18 octobre, Anna-Maria, fille aînée de Jacques Dughet, le compatriote compatissant qui l'avait recueilli; et aussitôt marié, avec la dot de sa femme, de sa « bonne femme », comme il l'appellera toujours, dot augmentée d'un peu d'écus gagnés au cours de sa convalescence, il fit l'achat d'une maison sise sur le Pincio (le numéro 9, actuellement, de la via Sistina), d'où le regard embrasse, d'abord, la ville presque entière, puis, la campagne qui étale son étendue immense, fermée par un horizon lointain de montagnes. Cette maison, voisine de celle de Claude Lorrain encore obscur, d'une autre où Salvator Rosa s'installera plus tard, il l'habitera jusqu'à

sa dernière heure ; trente-six années durant, en sortiront coup sur coup, en grand nombre, des œuvres vraiment mémorables.

C'est que, au retour de ses tournées diplomatiques, le cardinal Barberini se souvint de celui auquel l'avait intéressé en termes pressants le chevalier Marini, et lui commanda deux tableaux, la *Mort de Germanicus*, la *Prise de Jérusalem par Titus*. Le succès en fut si vif, les amateurs italiens, frappés de cette manière ordonnée et expressive à la fois, y reconnurent si bien la main et l'imagination d'un maître que le peintre eut à exécuter et exécuta dès 1630, pour le cardinal Alvigi Omodéi, le *Triomphe de Flore*, un peu après, l'*Enlèvement des Sabines ;* aussi, en 1630, *les Philistins frappés de la peste*, pour le sculpteur Matheo ; bientôt *Moïse changeant la verge d'Aaron en serpent*, pour le cardinal Massimi ; le *Passage de la Mer Rouge* et l'*Adoration du Veau d'or* pour le marquis de Voghera ; pour le commandeur Cassiano del Pozzo, amateur d'un fin discernement, qui devint l'ami attentif et fidèle de l'artiste, *saint Jean baptisant le peuple sur les bords du Jourdain*, et, en autant de compositions, la suite des sept *Sacrements*. Le cardinal Barberini del Pozzo et le chevalier Bernin lui obtinrent en outre la faveur de peindre le *Martyre de saint Erasme*, tableau de grand format qu'on voit au musée du Vatican, traduit en mosaïque par Christo-Foro, dans la basilique de Saint-Pierre.

C'en est fait, il a vaincu l'indifférence contre laquelle il a tant lutté ; la lumière brille sur lui ; elle ne le quittera plus, et la France se décide à lui faire des avances. Il envoie alors, à mesure qu'il les achève, *Moïse frappant le rocher* à un certain M. de Gellier ; à M. de la Vrillière, le *Maître*

d'Ecole des Falisques, une *Mythologie*, à un peintre du nom de Lafleur, un *Renaud et Armide*, un *Hercule et Déjanire* à Jacques Stella, à M. Fréart de Chantelou, maître d'hôtel du roi, *La manne dans le désert*, cédée plus tard à Fouquet, passée ensuite dans le Cabinet du roi. Il peint aussi des tableaux pour le maréchal de Créquy, pour la duchesse d'Aiguillon, et, ceci est plus significatif, quatre *Bacchanales* dont le cardinal de Richelieu entend orner son palais qu'on achève de construire.

Mais Richelieu ne se borna pas à commander des *Bacchanales* à Poussin ; il résolut d'attirer à la cour, de fixer à Paris un peintre si supérieur à ceux de France du côté du savoir, de la raison, du goût, de plus d'un autre côté encore. Poussin eut de longues hésitations. Quel événement de quitter son intérieur laborieux, calme et prospère depuis que le succès en a banni l'inquiétude ! Le 14 janvier 1639, le surintendant des Bâtiments, M. Sablet de Noyers, lui avait écrit au nom du roi, annonçant mille écus de pension, un logement au Louvre, de beaux ouvrages à entreprendre, et c'est seulement au bout de deux ans, à la fin de l'année 1640, après une nouvelle lettre du surintendant et une autre de Louis XIII, pressante, affectueuse, que de remises en ajournements, il arrive à Paris, accompagné de Jean Dughet, son beau-frère. Même il avait fallu que Chantelou fit le voyage, dépêché par le roi pour l'enlever enfin à Rome, tant ses travaux et ses coutumes l'y retenaient, tant il s'y sentait acclimaté.

Poussin, après tout, eut à se louer de la réception qu'on lui fit. L'accueil fut comme un triomphe. Dès le 6 janvier, à peine installé, il écrit à del Pozzo : « Je fus conduit le soir par son ordre (l'ordre de M. de Noyers) à l'endroit qui

m'avait été destiné pour ma demeure. C'est un petit palais, car il faut l'appeler ainsi. Il est au milieu du jardin des Tuileries et composé de neuf pièces en trois étages, sans les appartements d'en bas qui sont séparés... Il y a, en outre, un grand et beau jardin rempli d'arbres fruitiers, un parterre de fleurs, trois petites fontaines, un puits, une fort belle cour, une écurie. J'ai la vue la plus étendue de tous côtés et je crois que c'est un vrai paradis, pendant l'été. J'ai trouvé le premier étage rangé et meublé noblement, avee toutes les provisions nécessaires, jusqu'à du bois et un tonneau de vin, vieux de deux ans. J'ai été fort bien traité avec mes amis, pendant trois jours, aux dépens du roi. Le jour suivant, M. de Noyers me conduisit chez S. E. le cardinal de Richelieu qui me reçut avec une bonté extraordinaire, m'embrassa et me prenant les mains me témoigna un grand plaisir de me voir. Trois jours après je fus conduit à Saint-Germain afin que M. de Noyers me présentât au roi ; mais celui-ci était indisposé et je ne fus introduit auprès de lui que le lendemain matin, par M. le Grand, son favori. S. M. remplie de bonté et de politesse daigna me dire les choses les plus aimables et me faisant beaucoup de questions m'entretint pendant une demi-heure. Ensuite, elle se tourna vers les courtisans et dit : *Voilà Vouet bien attrapé !* Ensuite S. M. m'ordonna elle-même de peindre de grands tableaux pour ses chapelles de Fontainebleau et de Saint-Germain. De retour dans ma maison, on m'apporta dans une belle bourse de velours bleu deux mille écus en or, mille écus pour mes gages, et mille pour mon voyage, outre toutes mes dépenses. »

Le 20 mars suivant, Louis XIII nomma Poussin son « premier peintre ordinaire ». En cette qualité, notre

artiste se voyait investi de la direction de tous les ouvrages de peinture et d'ornement qui seraient exécutés pour les maisons du roi, « S. M. voulant, disait le brevet, que tous ses autres peintres ne pussent faire aucuns ouvrages pour elle sans en avoir fait voir les dessins et reçu sur iceulx les avis et conseils dudit sieur Poussin. » Poussin eut aussitôt à préparer la décoration de la grande galerie du Louvre.

Que Poussin ait été sensible à des marques aussi singulières d'estime, on n'en peut douter. Toutefois, la jalousie de ses rivaux s'en trouva excitée, et ceux que contrariait sa prééminence officielle se liguèrent pour la combattre, pour s'en affranchir. Ses adversaires, c'étaient surtout Simon Vouet et sa bande, l'architecte Lemercier dont le nouveau venu approuva si peu les premiers travaux dans la grande galerie qu'il les fit abattre et recommencer; c'était le soi-disant baron Fouquières, flamand vaniteux et hâbleur, élève de Rubens, son collaborateur en des occasions, bon paysagiste à bien prendre, lequel prétendait tout conduire dans la galerie, en vertu d'une commission royale en bonne forme, remontant à 1626. Mais Fouquières, en quinze ans, c'est-à-dire jusqu'en 1641, n'ayant rempli pas une de ses obligations, cette commission pouvait, il est vrai, passer pour dûment périmée. Toujours est-il que le baron tenta de s'en prévaloir. « Le baron Fouquières, écrit Poussin à Chantelou, le 19 août 1641, est venu me trouver avec sa grandeur accoutumée; il trouve fort étrange de ce qu'on a mis la main à l'ornement de la grande galerie, sans lui en avoir communiqué aucune chose. Il dit avoir un ordre du roi confirmé de M. de Noyers, touchant ladite direction, prétendant que

ses paysages soient l'ornement dudit lieu, étant le reste seulement des accessoires. J'ai bien voulu vous écrire ceci pour vous faire rire ». Et plus loin : « L'impertinence de mes calomniateurs n'est fondée que sur le gain considérable qu'ils se proposaient de faire ».

C'était donc la guerre. Mais si on l'attaque, il se défend, même en termes très hauts, particulièrement dans un mémoire à M. de Noyers, dont Félibien a laissé l'analyse, où il dit : « Que si l'on voulait écouter les différents avis et les nouvelles propositions que ses ennemis pourraient faire tous les jours et qu'elles agréassent davantage que ce qu'il tâchait de faire nonobstant les bonnes raisons qu'il en rendait, il ne pouvait s'y opposer ; au contraire, qu'il céderait volontiers sa place à d'autres qu'on jugerait plus capables. Qu'au moins, il aurait cette joie d'avoir été cause qu'on aurait découvert en France des gens habiles qu'on n'y connaissait pas. »

Tant de tracas misérables ne pouvaient manquer de faire regretter à Poussin sa demeure paisible du Pincio, ses solitaires promenades d'étude, le carnet à la main, dans Rome et sur les bords du Tibre. Aussi, l'idée devait lui venir, et lui vint en effet, de quitter Paris. Elle le poursuivit si bien qu'en septembre 1642, il sollicitait et obtenait un congé sous prétexte d'aller chercher sa femme et mettre ordre à ses affaires. Au fond, il partait résolu à ne plus revenir.

Son séjour de vingt et un mois à peine avait été fort occupé. Il lui fallut, au milieu des intrigues des autres, une souplesse d'imagination bien active et une pratique bien diligente pour exécuter dans un aussi bref délai deux grands tableaux : *La Cène*, commandée par le roi pour Saint-Germain ; le *Miracle de saint François-Xavier*, destiné au

Noviciat des Jésuites ; huit larges modèles de tapisseries,



FIG. 13. — POUSSIN. — FRONTISPICE DES ŒUVRES D'HORACE.

sujets de l'Ancien Testament; des frontispices de livres (fig. 13), des projets d'ornements pour meubles, une cinquan-

taine de compositions sur la vie et les travaux d'Hercule qui devaient entrer dans le décor de la grande galerie, enfin le *Triomphe de la Vérité*, commandé par Richelieu pour un plafond de son château de Rueil. Dans cette œuvre fameuse, dans cette vierge sans voiles, les bras étendus, les regards au ciel, enlevée par le Temps à travers l'espace, qui laisse derrière elle se morfondre sur une roche abrupte l'Envie, la chevelure hérissée, et la Haine armée d'un poignard, le peintre, volontairement ou non, avait rendu à sa muse méconnue, et s'était rendu à lui-même, le plus fier et le plus éloquent des hommages.

Rentré à Rome, Poussin continua, sans beaucoup d'enthousiasme, la série des cartons nécessaires au décor de la grande galerie du Louvre. Mais bientôt de graves événements : la mort du cardinal, celle du roi, la disgrâce du surintendant de Noyers, le déliant de ses engagements, lui permirent de ressaisir toute son indépendance, de reprendre le train de ses anciennes habitudes.

Son premier tableau, après son retour de Paris, fut le *Ravissement de saint Paul*, — non celui du Louvre achevé après bien des retards, en 1650, pour Scarron, mais celui demandé par M. de Chantelou, dès 1643, comme pendant à la *Vision d'Ezéchiel*, de Raphaël, qu'il venait d'acquérir à Bologne, rapprochement dont le peintre sentait trop bien la gloire pour n'en être pas embarrassé; à telles enseignes qu'expédiant le *Ravissement* à Chantelou, il supplia celui-ci « tant pour éviter la calomnie, que la honte qu'il aurait qu'on vit son tableau en parangon avec celui de Raphaël, de le tenir séparé et éloigné de ce qui pourrait le ruiner et lui faire perdre si peu qu'il a de beauté. »

Et les commandes s'accumulèrent. Il y fait face avec tout

l'empressement qu'il peut. « S'il me fallait embrasser les choses qui me viennent, cent bras ne me suffiraient pas », dit-il. Après le *Ravissement de saint Paul*, c'est une seconde suite des *Sept Sacrements* que Chantelou avait désiré semblable à celle de Pozzo et que l'artiste fait de tous points différente; ce sont *Moïse sauvé des eaux* (fig. 16), *Eliézer et Re-*



FIG. 14. — POUSSIN. — DIOGÈNE JETANT SON ÉCUELLE (Louvre).

becca le *Jugement de Salomon*, *Noli me tangere*, pour le banquier Pointel; un autre *Moïse sauvé des eaux*, la *Femme adultère* et un *Narcisse*, pour le célèbre Le Nôtre; les *Aveugles de Jéricho*, pour un marchand de Lyon, nommé Raynon; *Diogène jetant son écuelle* (fig. 14), pour un banquier de Gênes; *Achille reconnu par Ulysse*, pour le duc de Créquy; *Moïse enfant foulant aux pieds la couronne de Pharaon*, pour le cardinal Massimi; l'*Adoration des Mages* et l'*Assomption de la Vierge*, pour M. de Mauroy, l'ambassadeur de France, à

Rome; le *Crucifiement*, le *Polyphème*, les deux *Phocion*, le *Parnasse*, *David vainqueur de Goliath*, des *Saintes Familles*, des *Bacchanales* (fig. 15), des paysages, *Jupiter allaité par la chèvre Amalthée*, et puis des sujets qu'il a déjà traités, auxquels il revient avec des dispositions nouvelles, pour le président de Thou, le duc de Richelieu, neveu du cardinal, pour l'évêque de Constance, pour ses amis Stella, Cerisier et d'autres, et n'est-il pas permis de supposer que le *Départ de Méléagre et d'Atalante pour la chasse*, où tout est grand, vivant, énergique, qu'on voit au Musée de Madrid, lui fut commandé en 1648 par Vélasquez, à la recherche, en Italie, des œuvres d'art dont le roi Philippe IV devait orner son académie projetée?

On ne saurait donner ici la liste intégrale des œuvres d'un artiste que rien ne détournait plus de ses préférences, chez qui la conception est prompte et l'assiduité au travail ordonnée et constante. Forcé d'abréger, bornons-nous à dire qu'après la *Samaritaine*, peinte en 1661 pour Chantelou, vieillissant, les infirmités achevant de ruiner sa santé, Poussin renonça aux tableaux de figures, et termina, en 1664, par le *Déluge*, éloquent chef-d'œuvre, le dernier des quatre paysages que le duc de Richelieu avait désiré ajouter à sa collection.

L'année suivante, en janvier, il écrivit à Félibien : « ...La paralysie m'empêche d'opérer; aussi, y a-t-il quelque temps que j'ai abandonné les pinceaux, ne pensant plus qu'à me préparer à la mort. J'y touche du corps; c'est fait de moi ! »

Ce n'était pas une parole vaine. Salvator Rosa, son proche voisin au Pincio, écrit le 31 octobre, à Gio-Battista Ricciardi : « Nous tenons M. Poussin plus de

l'autre monde que de celui-ci ». Le 19 novembre, vers le milieu du jour, le grand homme, plein d'années, de gloire



FIG. 15. — POUSSIN. — TRIOMPHE DE BACCHUS ET D'ARIANE.

et d'honneur, entrait dans l'éternel repos. Il avait vécu soixante et onze ans et cinq mois. Sa « bonne femme » était morte l'année auparavant.

Par la noblesse de ses idées, l'unité, la règle de sa doctrine, par la discipline de son imagination, l'ordre de son esprit et son originalité faite de savoir, de droiture autant que d'inspiration personnelle, Poussin au rang des plus grands peintres de tous les temps, de toutes les écoles est à sa vraie place.

Il resta semblable à lui-même, inébranlablement établi dans son esprit de réforme, depuis son premier ouvrage, la *Mort de Germanicus*, jusqu'à l'*Apollon et Daphné* du Louvre, interrompu par les infirmités, où le génie garde son éloquence si la main de l'artiste apparaît çà et là affaiblie (fig. 16). C'est dire qu'il sut échapper à la bruyante influence des peintres italiens ses contemporains et qu'il vit clair dans leur vogue. Lui, l'homme aux graves intentions, au sourire rare, qu'eût-il appris de telles célébrités, de Pietro de Cortone, de Lanfranc, de Sacchi, du Guide, de Josépin, de Guerchin, de l'Albane, de Sasso-Ferrato, de Romanelli ? Sa lumineuse raison le fit échapper à la contagion du faux brillant et du maniéré que l'engouement général acclamait. Il aima et défendit le Dominiquin, ce dernier descendant des maîtres, auquel il était supérieur, du reste. Et s'il admira les génies extraordinaires de l'âge antérieur, il ne céda pas à la tentation de les imiter. Il les consulta, il en reconnut la puissance, mais ne chercha point à s'approprier leurs mérites. Il rencontra la beauté et la grâce, l'énergie et la force sans emprunter à Raphaël son charme incomparable qui enchante les yeux, à Michel-Ange sa majesté effrayante. Non. Il fut humain plutôt, et philosophe, humain par la véracité des types et des expressions, par le naturel des attitudes, philosophe par la gravité de ses vues, la sereine profon-



FIG. 16. — POUSSIN. — MOÏSE SAUVÉ DES EAUX

deur de ses pensées. En fait, c'est l'antiquité qui lui donna surtout à réfléchir. Il y appliqua de préférence son étude. Il ne se tint pas seulement aux formes extérieures d'un bas-relief, à la beauté tangible d'une statue; allant plus avant, il en découvrit le sens intime, il en pénétra l'esprit.

Qu'advint-il? Avant lui, de son temps et depuis, nul n'a



FIG. 17. — POUSSIN. — LES BERGERS D'ARCADIE (Louvre).

été plus grec — souvenez-vous des *Bacchanales*, du *Testament d'Eudamidas*, qu'on dirait exhumés de quelque cité de la grande Grèce ou de l'Attique, — ni plus romain, l'*Enlèvement des Sabines*, le *Coriolan* le prouvent, et il serait aisé de nommer d'autres ouvrages à l'appui. Et que d'imprévu énergique et pittoresque dans l'*Enlèvement des Sabines* déjà cité ! Tout est tumulte autour de Romulus



FIG. 18. — POUSSIN. — L'EXTRÊME-ONCTION.

donnant, très calme, le signal de la farouche entreprise. Quel chef-d'œuvre dans le mode pathétique, la *Peste des Philistins!* Quelle suave philosophie dans les *Bergers d'Arcadie*, tableau légitimement célèbre où l'artiste a épanché la poésie de son âme (fig. 17); dans l'*Image de la Vie*, où, se tenant par les mains, quatre femmes allégoriques, dansent en rond au son de la lyre du Temps, alors que dans les cieux le Soleil et les Heures poursuivent avec indifférence leur évolution éternelle!

Sans avoir eu le jet souverain, l'aisance suprême de Raphaël, Poussin fut un compositeur admirable. Il eut, et au suprême degré, la clarté, la convenance, le mouvement, l'abondance, le rythme. Il eut aussi l'impression morale. L'*Enlèvement des Sabines*, *Le jeune Pyrrhus sauvé*, le montrent vibrant d'impétuosité soudaine; l'*Eudamidas*, l'*Extrême-Onction* (fig. 18), d'un recueillement ému et austère; le *Jugement de Salomon*, la *Mort de Saphyre*, solennel et expressif, *Eliézer et Rebecca*, presque familier, et dans les fictions ingénieuses et souriantes de la Fable, dans la peinture des nymphes et des satyres en voyage, il apporta toujours une dignité qui reflétait celle de sa vie et son religieux respect de l'art.

D'autre part, si le Titien, Annibal Carrache, le Dominiquin lui indiquèrent la voie du grand paysage, comme il sut les dépasser tous! Soit qu'il accompagne seulement le sujet représenté, soit qu'il fasse tout le tableau, les personnages réduits à une condition accessoire, le paysage de Poussin est constamment d'une entente superbe. Souvent il prend des allures épiques. Le maître ajoutait son style à la réalité. On n'a jamais, par le plus heureux mélange de fantaisie et d'exactitude, établi avec



FIG. 19. — POUSSIN. — RENAUD ET ARMIDE.

autant de charme la succession profonde des plans, le dessin des perspectives, l'assiette d'un site, ni réparti avec un goût plus éclairé, avec plus de mesure, les grands arbres aux ramures robustes, aux amples silhouettes, les buissons épais, les eaux vives, les fabriques pittoresques et les riches édifices. Sous le calcul qui fait régner l'harmonie des lignes et des couleurs, on sent la vie qui se meut, l'âme de la nature qui se dévoile, et l'on se demande au cas où l'Olympe daignerait encore descendre sur la terre, s'il choisirait d'autres séjours que ceux dont Poussin a composé la fière et souriante image (fig. 19).

En œuvres de ce style supérieur qu'on a imité et jamais égalé, citons simplement le *Diogène*, le *Polyphème*, les *Funérailles de Phocion*. Quant à la fin de sa carrière il eut à peindre en autant de tableaux les « Quatre Saisons », il emprunta à la Bible des sujets qu'il fit entrer chacun dans un paysage et une coloration assortis à l'une des divisions de l'année : le *Printemps* fut le Paradis terrestre avec Adam et Ève encore innocents; l'*Été*, la moisson des champs de Booz et la première rencontre du patriarche avec la fille de Noémi; l'*Automne*, la terre promise et des Israélites portant des fruits prodigieux; l'*Hiver*, enfin, c'est le *Déluge*, la dernière peinture que le maître ait achevée, sublime d'invention méditée, admirable de simplicité expressive, tableau sinistre qui s'impose au souvenir par son coloris dramatique, froid et noir, par la poignante émotion qu'il dégage.

L'autorité du Poussin a survécu aux évolutions qui ont tant remué l'art depuis deux siècles et l'ont conduit à des conséquences très diverses. Elle exerce son influence

aujourd'hui encore, et l'auteur des *Sacrements*, de l'*Eudamidas*, des *Bergers d'Arcadie*, du *Diogène*, respecté même de ceux dont le souci n'est guère de peindre les sites héroïques et les grandes actions des hommes, reste pour les autres et restera toujours l'objet des plus fécondes études, un guide consulté et invariablement sûr.

CHAPITRE III

L'ENTOURAGE DE POUSSIN

Aux côtés de Poussin fixé à Rome, se groupaient plusieurs artistes compatriotes de l'auteur de la *Mort de Germanicus* et des *Sacrements.* A ses avis Valentin eût peut-être rehaussé son style si la mort n'était venue brusquement le surprendre; Jacques Stella se laissait gagner sans résistance aux théories du maître, Gaspard Dughet à sa vision de la nature; Claude Lorrain affirmait son goût pour le paysage idéal et réel à la fois et découvrait des trésors de lumière que les leçons de Tassi ne pouvaient lui faire entrevoir. Mignard et Le Brun, surtout celui-ci, d'autres de moindre importance, les deux Le Maire, Jean et Pierre; Senelle, Chaperon, Bouzonnet, neveu de Stella, Duquesnoy, Marc Restout, Rivalz de Toulouse, le sculpteur Thibaut Poissant, nous en nommons seulement quelques-uns, avaient la libre entrée de l'atelier du Pincio, atelier rempli de documents et d'exemples, où Poussin, avec une autorité familière, tout en modelant en terre de petites figures pour l'aider dans l'ordonnance de ses compositions, tout en peignant ses nobles tableaux, donnait à chacun les plus utiles conseils. Arrêtons-nous seulement aux plus intéressants pour l'histoire de notre peinture nationale. D'abord à Jacques Stella. Non qu'il ait été un

peintre de premier plan. Cependant la variété de ses travaux et leur multiplicité, le goût et l'influence qu'ils révèlent le recommandent à cette étude.

Français de naissance, il est d'origine flamande. Son père qui était de Malines ou d'Anvers, et peintre, s'arrêta à Lyon au retour d'un séjour en Italie, s'y maria et y décéda dans le courant de 1605. Il laissait deux garçons. Jacques, le cadet, avait neuf ans. Quand il en eut vingt il voulut se rendre à Rome. Il partit. Sept années s'écoulèrent avant qu'il pût aller jusque-là : s'étant arrêté à Florence pour un court séjour, Cosme de Médicis, le grand-duc, le retint afin d'employer son talent aux fêtes préparées à l'occasion du mariage de son fils Ferdinand; entre autres choses, Jacques fit le dessin de la Fête des Chevaliers de Saint-Jean, qui eut beaucoup de succès, d'après lequel il grava lui-même une fort belle estampe. Le grand-duc lui assigna alors une pension égale à celle de Jacques Callot, attaché à son service, et, comme à Callot, lui donna un logement dans l'un de ses palais.

Installé à Rome, en 1623, il y précédait Poussin, un peu son aîné. Mais, celui-ci arrivé, les deux artistes, également résolus à s'instruire par l'étude des vrais chefs-d'œuvre, ne devaient pas tarder à se rencontrer, la conformité des préférences les rapprochant des mêmes modèles; ils se lièrent aussitôt d'une ferme amitié, — le temps la resserra, elle ne se démentit jamais, — et Stella reconnut bien vite en son compagnon un jugement, une raison bien éloignés des outrances ordinaires aux peintres italiens du moment. Il en accepta l'autorité. Stella resta douze ans à Rome. Sans donner le détail des ouvrages exécutés à Rome par Stella, disons brièvement que les jésuites utilisèrent ses

pinceaux à des tableaux qui glorifiaient des saints de leur ordre et ses crayons à une suite de planches, *Vie de saint Philippe de Neri*, gravées par Ciamberlan. Il fit aussi des figurines destinées au bréviaire d'Urbain VIII; une *Vie de la Vierge* en vingt-deux compositions, les *Jeux d'enfants*, gravés plus tard en cinquante estampes par sa nièce, Claudine Bouzonnet, un grand nombre de dessins de vases, d'ornements d'architecture, de pièces d'orfèvrerie, etc., tout cela quoique valétudinaire, en dépit d'une santé souvent éprouvée, fréquemment secouée par des crises.

Stella allait partir pour l'Espagne où le roi le mandait quand, sur de faux témoignages, lui et son frère furent mis en prison; toutefois son innocence ayant été reconnue et ses accusateurs punis, sans renoncer au voyage d'Espagne, il revint en France à la suite du maréchal de Créquy dont l'ambassade était finie et qui lui fit visiter en passant les villes de la haute Italie. A Milan, le cardinal Albornos, gouverneur de la ville, lui offrit en vain de diriger l'académie fondée autrefois par Léonard de Vinci. Aussitôt à Paris, Stella eut à travailler pour l'archevêque de Gondi; prévenu de ses mérites et de son projet de gagner Madrid, le cardinal de Richelieu voulut le voir, l'accueillit avec bonté, lui « ordonna », dit Félibien, de ne pas quitter la France, et, finalement, le présenta au roi qui le reçut pour un de ses peintres, avec mille livres de pension et logement aux galeries du Louvre, où il mourut en 1657. Il avait quitté Rome en 1634.

Recherché, très employé pendant les vingt-trois années qu'il passa à Paris, il exécuta de nombreuses peintures commandées par le roi et le grand cardinal, par des églises, des couvents et des confréries; il orna de frontis-

pices les beaux livres qui sortaient de l'Imprimerie royale installée également au Louvre; des graveurs réputés reproduisirent ses œuvres, propagèrent son nom : Edelinck, Mellan, Audran, Daret, Poilly, Goyrand, etc., et ses nièces Antoinette, Françoise, Claudine Bouzonnet, qu'il avait fait venir de Lyon. Surtout Claudine, la plus habile des trois sœurs, fit de fort belles estampes d'après son oncle, par exemple, douze *Scènes de la Passion* dont le goût et la manière avoisinent Poussin de si près qu'on put longtemps en attribuer les compositions au maître des Andelys. Paul Maupain a gravé sur bois plus de cent pièces de Stella, imprimées en camaieu.

En s'abandonnant à ses préférences qui le portaient dans le sillage de Poussin, Jacques Stella resta Français; en obéissant aux siennes, Valentin oublia tout de la France et devint Romain, absolument, Romain de la décadence. Ce fut certes un beau peintre, cependant son action fut nulle chez nous.

Sandrart l'a connu. Il assure qu'il vint à Rome avant l'arrivée de Vouet, — bien jeune, donc, puisque Vouet quitta Venise pour Rome à la fin de 1613, — et que la rapide renommée de celui-ci le poussa à se mettre sous la direction de cet heureux et brillant compatriote. N'avons-nous pas dit que Vouet, à Rome, s'enflamma pour le Caravage? Entraîné dans la même admiration, Valentin ne s'en détourna plus. Le Caravage était mort en 1609 dans toute sa gloire de peintre, si sa vie fut mêlée d'épisodes malheureux pour son honneur, son influence fut très grande et persistante. Beaucoup la subirent, Ribera, le Guerchin, d'autres, même Rubens, un instant, peut-être Poussin, le Guide et le Dominiquin certainement, Valentin tout à fait,

ses prédilections étant restées fidèles à l'idéal de ce maître étrange et dominateur, dont il n'atteignit point, cependant, la rude puissance.

Cette fidélité au Caravage fit la fortune de Valentin. Venu trop tard pour avoir reçu les leçons directes de celui qu'il prenait pour modèle, il se forma devant ses peintures et peignit à son tour des cabarets suspects, des gens de condition louche jouant aux dés ou le verre à la main, des musiciens de tripots, des diseuses de bonne aventure. Il y réussit; le succès alla grandissant; si bien qu'à ce peintre sans répugnance pour la laideur, hautement indifférent aux beautés morales et plastiques, on donna à exécuter pour la basilique de Saint-Pierre un sujet qui eût réclamé quelque choix dans les formes, le type et l'attitude des personnages. Ses violences caravagesques firent au *Martyre des saints Processe et Martinien* une vogue retentissante; on traduisit la peinture en mosaïque. Il faut ajouter pourtant que la *Rome triomphante* du palais Sciarra est d'une grandeur et d'une fierté d'allure inattendues. L'artiste aura peint cette toile à la fin de sa carrière, un peu assagi par les conseils de Poussin.

Aussi est-ce une exception dans son œuvre. Au contraire les toiles du Louvre donnent la mesure accoutumée de son talent. Elles sortent d'un mâle pinceau, d'un tempérament robuste, mais la coloration en est sombre, sans air, sans transparence, avec, parfois, des accents métalliques qui ne sont pas d'un fin coloriste; elles montrent l'artiste également vulgaire et trivial, quand il introduit le spectateur en des cavernes romaines ou lorsqu'il représente Suzanne reconnue innocente, ou Salomon décidant entre les deux mères.

La biographie de Valentin a des obscurités opiniâtres comme sa peinture. Son nom de famille n'est pas bien connu encore : on suppose qu'il s'appelait Boullongne. Né à Coulommiers, en 1600, on ignore les circonstances qui l'amenèrent en Italie dès son enfance. Mais on sait qu'il mourut à la suite d'une imprudence après une débauche, à trente-deux ans, sinon à trente-quatre suivant des avis partagés; et, pas de doute non plus à ce sujet, tout en exécutant un très grand nombre de tableaux retenus d'avance et largement rémunérés, il mena une vie trop joyeuse et trop imprévoyante pour laisser de quoi se faire enterrer. Le cavalier del Pozzo, l'ami du Poussin, couvrit les frais de ses funérailles. Au lendemain de sa mort, on se disputa ses peintures à des prix surprenants. Tous les amateurs en voulurent. Dans la chambre à coucher du roi, à Versailles, où Valentin avait déjà les quatre évangélistes qu'on y voit encore, on mit le *Denier de César* (au Louvre), dont le style ne fait certainement pas le prix.

Nous avons été un peu bref sur le compte de Valentin parce qu'il n'agit en rien sur notre école. Le noir n'est pas français. L'existence de Claude Gelée (on l'appelle Claude Lorrain étant né sur terre lorraine), s'écoula également presque toute en Italie.

Comme Valentin, il naquit en 1600, mais sur les bords de la Moselle, près de Mirecourt, au château de Chamagne. Des biographes annoncent qu'il fut apprenti pâtissier. La chose est possible, non certaine cependant. On sait mieux que son frère, aîné de cinq garçons, habile graveur sur bois, fixé à Fribourg en Brisgau, le recueillit à la mort de leur père, — Claude n'avait pas plus de douze ans, — et le mit aussitôt, ayant deviné son inclination, à

l'étude du dessin. Après une année de séjour à Fribourg, Claude passa en Italie, emmené par un de ses parents, marchand de dentelles. Arrivé à Rome, il y resta, vivant de menues besognes apportées par le hasard, de maigres subsides que lui faisait tenir sa famille, et en face d'une nature qu'il avait soupçonnée avant de la connaître, il s'expliqua et développa les principes que son frère, le graveur, lui avait un peu vaguement enseignés. Trois ou quatre ans après, à Naples, Godefroy Wals, peintre allemand, lui apprit l'architecture et la perspective dont il devait plus tard tirer un si beau parti. Il demeura environ deux ans à cette école. Rentré à Rome, il connut, alors, paraît-il, toutes les épreuves de la misère, au point d'être contraint, faute de meilleures ressources, d'entrer chez Agostino Tassi, paysagiste renommé, très en faveur, menant grand train, moins comme élève qu'à titre de domestique assure son ami Sandrart avec des détails qui donnent une grande vraisemblance à cette version. L'humiliation se prolongea jusqu'au printemps de 1625, époque à laquelle, à demi découragé, il retourna au château de Chamagne, gagnant quelques écus où il s'arrêtait, traversant à petites journées la Haute-Italie, la Vénétie, le Tyrol, la Bavière, — il peignit deux paysages à Munich, — et la Souabe. Là, il rencontra des voleurs qui le dépouillèrent au passage. On le retrouve en octobre 1627 à Rome qu'il ne quitta plus. Il mourut le 21 novembre 1682.

Le retour de Claude dans la ville papale coïncide avec le moment où se prépare la prépondérance de Poussin. Plus exactement, si le futur auteur du *Testament d'Eudamidas* et du *Diogène* est en lutte encore avec les âpres diffi-

cultés de la vie, son autorité s'établissait déjà, silencieusement, parmi les artistes et les amateurs. Bientôt il va

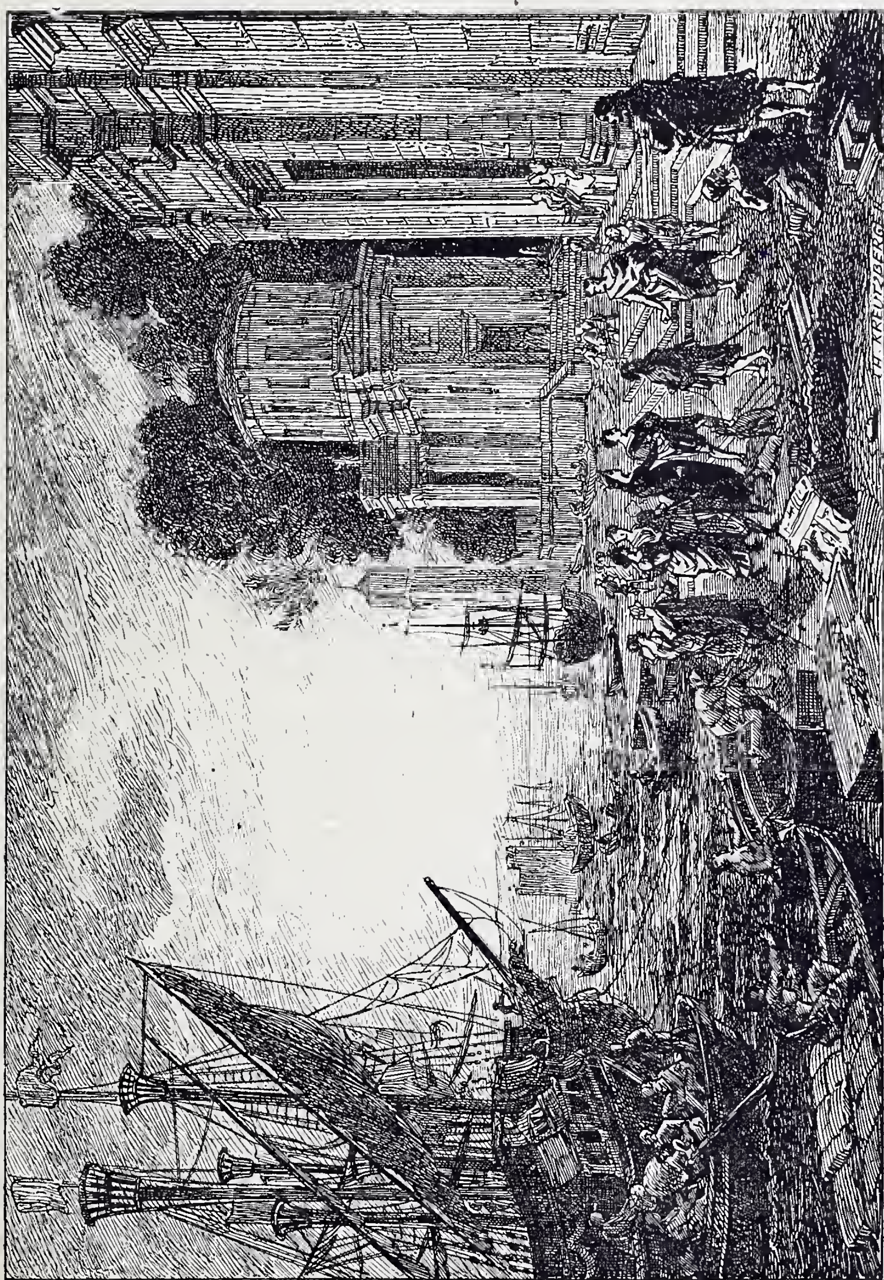


FIG. 20. — CLAUDE GELÉE. — LE DÉBARQUEMENT DE CLÉOPATRE A TARSE (Louvre).

produire la *Mort de Germanicus* qui l'élèvera pour tous, tout à coup, à un degré supérieur.

Claude devait subir l'ascendant de ce compatriote, son aîné de quelques années, car il épousait d'avance sa doctrine sur la majesté à donner aux images de la nature. Nul doute à cet égard, les conseils de Poussin aidèrent aux progrès de Claude autant que la contemplation et l'étude directes des plaines, des montagnes, des arbres et de la mer; leur action sur l'élève de Tassi, élargit beaucoup sa manière, et, fortifiant ses préférences, développa son génie.

Cependant Claude n'emprunta à personne son idéal et dut à lui-même sa triomphante originalité, nous voulons dire sa compréhension des phénomènes de la lumière aux clartés du matin ou du jour finissant, sous un soleil indécis et baigné d'un brouillard pâle, ou rayonnant d'un radieux éclat. Aussi, le paysage de Claude est-il moins grave que celui de Poussin. La température, la forme en sont plus douces. La nature y est également choisie, mais plus aimable. Moins héroïque et plus humain, le peintre aima à promener le spectateur en des sites aux horizons éloignés qui font venir à la pensée les pastorales de Virgile, — même quand les figures qui les animent racontent des sujets de l'Ancien Testament et du Nouveau, des faits de l'histoire ou des légendes chrétiennes [1] — Nul n'a excellé comme lui dans la représentation des collines lointaines dorées par le couchant, ou des grandes futaies aux majestueuses silhouettes, caressées par la brise humide des vapeurs de l'aurore ; nul, dans la peinture des ciels purs où flottent des

[1] Assez malhabile à peindre les personnages, Claude avait coutume de recourir à des mains étrangères pour animer ses paysages de figures. C'est ainsi qu'il eut pour aides Jacques Courtois, Jean Miel, Philippo Lauri, Francesco Allegrini, etc.

nuages légers, dans l'exquise sensation de l'air à toutes les heures du jour, surtout aux tiédeurs du soir ; nul, dans les *ports de mer*, éclairés des derniers rayons du soleil, encombrés de navires et de galères, bordés de palais, de portiques, de colonnades, coulisses trop superbes pour



FIG. 21. — CLAUDE GELÉE. — PAYSAGE (Tiré du *Livre de vérité*).

ne pas tenir un peu de la féerie et du rêve (fig. 20). En tout cela, Claude fut et reste un maître personnel et sans rival.

D'ailleurs, parti de Rome comme nous l'avons dit, au commencement de 1625, ignoré de tous, des plus pauvres, il y rentra deux ans après, et le succès ne tarda point à lui venir à son retour. Car bientôt, on le voit recevant la visite fréquente et familière des grands person-

nages de la ville et des princes de l'Eglise : les cardinaux Bentivoglio, Barberini, Giorio, Gecchini, Spada, de Médicis, Mellino, lui commandèrent à l'envi des peintures ; Urbain VIII voulut en avoir quatre dans sa collection, et, la renommée de l'artiste s'étant fort propagée, le roi d'Espagne, de son côté, en demanda huit qui sont aujourd'hui parmi les gloires du Musée de Madrid [1].

C'est lorsqu'il s'occupait aux tableaux du roi d'Espagne, qu'il eut l'idée de réunir en un cahier, *libro d'invenzioni ovvero libro di verità*, les croquis lavés au bistre sur quelques traits de plume, de tous ses tableaux au fur et à mesure de leur exécution (fig. 21 et 22). Par là, a-t-on prétendu, il prenait ses précautions contre des confrères médiocrement scrupuleux : habitués de son atelier, ils lui dérobaient ses compositions à peine ébauchées, en faisaient des tableaux où ils imitaient son coloris et sa facture, et vendaient leurs pastiches comme œuvres du maître avant que celui-ci eût mis la dernière main aux peintures originales. Ainsi présentée l'explication est difficile à admettre. Ce qui semble plus probable, c'est que Claude aura eu l'idée du recueil, simplement afin de garder le souvenir de ses compositions, prenant soin d'inscrire au revers de chaque croquis le nom du destinataire, souvent la date et parfois le prix de la peinture. Le *Livre de vérité* ne comprend pas moins de deux cents dessins, préliminaires charmants de chefs-d'œuvre

[1] Au Louvre, la *Fête villageoise* et le *Port de mer au soleil couchant*, tous les deux datés de 1639, ont été peints pour le pape Urbain VIII ; *David sacré par Samuel* et *Port de mer* (nº 227 du catalogue Villot), le premier pour le cardinal Giorio, le second pour le cardinal Gecchini. A la Galerie nationale de Londres, l'*Embarquement de sainte Ursule* a été peint pour le cardinal Barberini, le *Port de mer* pour le cardinal Giorio ; le *Port de mer* de la galerie de Florence pour le cardinal de Médicis.

admirables. Il est en Angleterre ; le graveur Earlon en a publié une belle reproduction en planches à l'aquatinte. Il témoigne en outre comme l'artiste fut laborieux et appliqué au travail, puisque dix-sept tableaux peints dans la

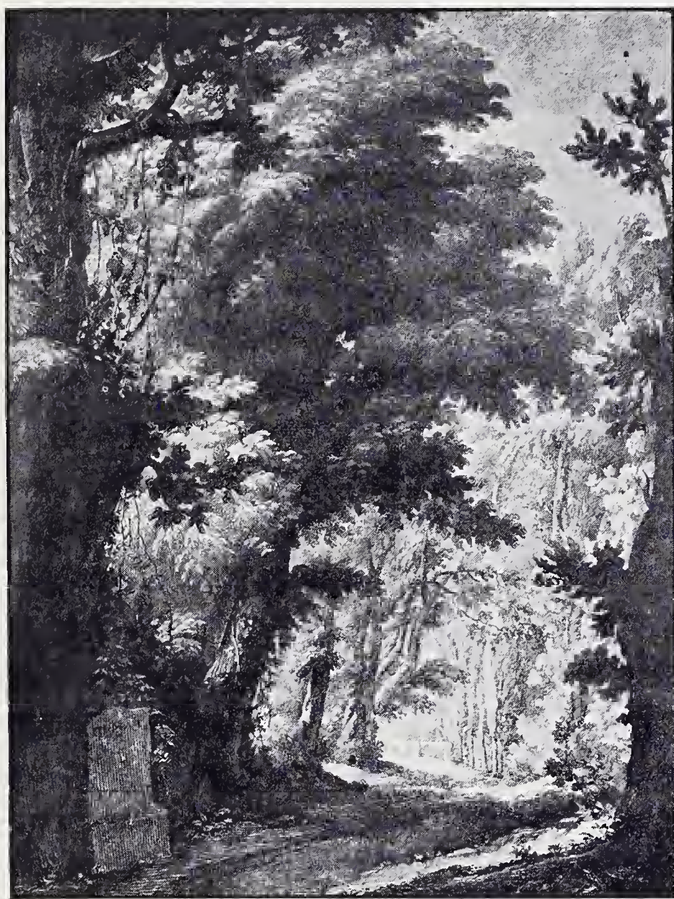


FIG. 22. — CLAUDE GELÉE. — PAYSAGE (Tiré du *Livre de vérité*).

seule année 1644, y sont successivement mentionnés avec croquis certificatifs.

Cette vaillance, Claude la conserva jusque dans l'extrême vieillesse. On a de lui, dans la collection de la reine d'Angleterre, un beau dessin, sujet de l'*Énéïde*, portant la date

de 1682. A la veille de mourir, âgé de quatre-vingt-deux ans, le grand Lorrain travaillait encore !

Dans l'intimité de Poussin, s'élevait, grandissait un jeune artiste dont Félibien s'est montré injustement dédaigneux quand il a écrit : « les tableaux du Guaspre étaient comme les restes des festins de Poussin ». Que le Guaspre, extrêmement expéditif, ait mis en ses ouvrages moins de méditation et de philosophie que Poussin dans les siens, ce n'est pas contestable ; il eut cependant un sentiment assez net de la nature, il la peignit avec assez de charme, d'ordre et de puissance, pour acquérir une juste célébrité et mériter d'être placé sinon aux côtés de son illustre beau-frère ou près de Claude Lorrain, du moins parmi les meilleurs paysagistes dont notre pays puisse s'honorer.

Né en 1613 à Rome, d'un pere parisien, Gaspard avait seize ans quand sa sœur épousa Poussin recueilli par Jacques Dughet dans les circonstances que l'on sait. Dès sa prime enfance, il avait témoigné d'un goût décidé pour le dessin et la peinture. Le mari d'Anna-Maria n'eut qu'à développer des conditions natives par ses doctes avis, par la leçon de ses exemples. A cela il réussit aisément. Après un apprentissage de trois ans, Gaspard Dughet, seul et libre, mais fort des principes qui venaient d'éclairer son jugement et qui seront toujours ses guides, savait déjà faire de beaux tableaux avec les sites qu'on lui avait appris à choisir, avec de fières ou riantes perspectives de plans, des horizons de montagnes fuyantes, des arbres, des rivières, des ruines, des fabriques sous des ciels baignés de lumière ou obscurcis par l'orage. — Le premier, Dughet osa représenter la nature au moment de l'orage. — Poussin, surpris lui-même des premiers paysages de son précoce élève,

aurait dit : « Je ne les croirais pas de lui si je ne les avais vu faire. »

D'où il résulte que le Guaspre, à peine âgé de vingt ans en savait assez pour se manifester en public. Son éducation était faite. Aussitôt il eut des protecteurs ; il fut des peintres qu'on estimait et recherchait. Son activité lui permit de répondre aux commandes qui ne cessaient d'affluer. Aux environs de Rome, sur les bords du Tibre ou du Teverone, à Frascati, à Tivoli, dans les Apennins ou les montagnes de la Sabine, on le voyait peignant sans relâche, jusqu'à exécuter un tableau en un seul jour. « Un petit âne qui était son unique domestique lui servait à porter son attirail de peinture, sa provision et une tente pour pouvoir peindre à l'ombre et à l'abri du vent », nous apprend Mariette.

On pense bien qu'animé d'une telle ardeur, notre peintre ne pouvait manquer de beaucoup produire. Son bagage est énorme. Le nombre paraît incalculable des tableaux qu'il fit pour les amateurs de toutes nations, pour ceux de Rome particulièrement, tableaux vendus avant d'être commencés. Un seul collectionneur, le banquier Moretti, en eut jusqu'à cinquante qui passèrent ensuite, en bloc, dans la galerie du cardinal Ottoboni où d'Argenville dit les avoir vus. Le Guaspre exécuta aussi des gouaches dans lesquelles il excella, quelques belles eaux-fortes et de larges fresques au palais Pitti, à Florence, au palais Colonna, à Rome, et dans une des nefs latérales de San-Martino a' Monti.

Et sans autre originalité que celle de refléter son beau-frère et maître, s'inspirant de la nature plutôt que la serrant de très près, c'est-à-dire la conformant à sa pensée,

il continua de tenir le pinceau jusqu'aux derniers jours de sa carrière, bien que devenu infirme à la suite de maladies contractées à des chasses dans les marais. Ce peintre inlassable était, en même temps, un chasseur intrépide et passionné.

Il mourut le 25 mai 1675.

L'influence de Poussin, de Claude Lorrain, du Guaspre fut très grande et générale. Bien des paysagistes du moment ressentirent ses effets; longtemps après, en tous pays, on vécut sur le même fonds, on prit nos trois maîtres pour guides. Sans aller chercher hors de France, les témoignages de cette autorité, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, dans les Flandres, et pour nous en tenir à quelques contemporains, Francisque Millet porta la vue alternativement sur Gaspard Dughet et sur Poussin; Patel, le père, ne quitta pas Claude du regard; Laurent de la Hyre s'inspira dans ses paysages du peintre du *Diogène;* Philippe de Champaigne compris dans l'école française serait compté également parmi ceux des nôtres pour qui les principes de Poussin paysagiste furent des oracles.

Ayant précédemment parlé de La Hyre, inutile, l'observation faite sur le caractère de son paysage, d'y arrêter de nouveau le lecteur.

Les biographes ont bien négligé Pierre Patel, — Patel, le père, comme on a coutume de le désigner, — ou s'en sont occupés sans se mettre d'accord. Il serait né en Picardie vers 1620, selon les uns, avant ou après, selon d'autres. La date de son décès n'est pas mieux précisée. On a dit qu'il périt dans un duel, ce qui paraît une invention. Voyagea-t-il en Italie ? Ce n'est pas certain. Souvent on l'a confondu avec son fils, lequel suivit la même car-

rière et se mit à imiter son père comme celui-ci imitait Claude. Ils furent employés tous les deux à décorer l'appartement d'Anne d'Autriche, au Louvre : « Les murs du cabinet sont pavés de petits paysages peints par Patel et son fils, » dit Sauval. La vogue de Claude fit le succès de Pierre Patel, qui ne peignit point de *ports de mer*, il est vrai, mais des ruines qu'il dessinait bien et ombrageait de beaux arbres, des sites ordonnés avec les précautions d'un goût difficile ; son pinceau était habile et attentif jusqu'à ne pas toujours éviter la sécheresse, son coloris un peu froid bien que lumineux. Jadis des œuvres de Patel étaient dans toutes collections de quelque importance. Elles sont assez rares partout à présent. On sait que Le Sueur recourait à cet artiste quand le paysage avait un rôle dans ses tableaux.

Francisque Millet ou Milet (Descamps orthographie Milé) nous appartient au même titre que Gaspard Dughet. Il est né à Anvers ; son père était de Dijon. Ses prédilections d'artiste achèvent d'en faire un compatriote : son maître, Sébastien ou Laurent Franck, on ne sait lequel au juste, l'ayant emmené à Paris, les paysages de Poussin qu'il eut occasion d'étudier décidèrent son goût ; de l'enseignement qu'il en tira résulta toute sa manière ; sans avoir mis le pied en Italie, il fit des paysages italiens, Poussin et le Guaspre suffisant, par leurs tableaux, à l'instruire sur le grand style et le caractère, sur les motifs particuliers, les incidents et les détails physionomiques de ce pays privilégié. C'était prendre les meilleurs guides, assurément. Mais à cette culture il manqua la vision personnelle. Eux, les deux beaux-frères, interrogeaient directement la nature. Ils peignaient ou interprétaient ce qu'ils

voyaient, ce qu'ils avaient compris et surpris chacun suivant son tempérament, l'un avec plus de profondeur et de véritable émotion que l'autre. Aussi durent-ils à eux-mêmes le profit de leurs promenades à travers l'*agro romano*, d'où ils rapportèrent tant de vérités attachantes.

Une fois sur cette voie, Millet n'en bougea plus. Il y trouvait le succès. On s'empressa de lui demander des peintures pour l'ornement des belles maisons et des châteaux; il en fit pour les Tuileries, deux, *Élysée dans le désert*, le *Sacrifice d'Abraham*, pour l'église de Saint-Nicolas du Chardonnet, et combien pour de riches particuliers! Dans la galerie d'un amateur dont Florent Lecomte a oublié de dire le nom, il en peignit jusqu'à vingt-six. D'un voyage dans les Flandres et en Angleterre, il revint avec de si nombreuses et si considérables commandes que plusieurs de sa profession, jaloux de son talent, irrités de sa vogue, le firent périr par le poison. C'est ce qu'ont raconté les biographes. Né en 1642, il avait trente-huit ans quand il mourut[1].

[1] Un fils de Millet (1666-1723), lui aussi paysagiste, fut reçu académicien le 22 juin 1709. Les figures d'un de ses tableaux, au musée de Grenoble, seraient de Watteau.

CHAPITRE IV

EUSTACHE LE SUEUR

Le Sueur est né à Paris; il y a toujours vécu, il y est mort, et, chose étrange, ses débuts on les ignore, sa vie, le plus souvent, reste un mystère; on ne sait guère de sa courte existence que les peintures qui le placent si haut dans l'histoire de l'art. Cependant ses titres le désignaient aux biographes. Assurément, ceux-ci ne lui manquèrent pas; mais, sans la moindre curiosité des particularités intimes, ils négligeaient l'homme, et lorsqu'ils parurent s'y intéresser, ce fut pour accueillir des historiettes imaginées de toutes pièces. Même ils parlèrent souvent de ses ouvrages en omettant d'observer l'ordre dans lequel ils se sont succédé. Aussi un peu d'attention est-elle nécessaire pour dégager de ces erreurs, de ces confusions une part sérieuse de certitudes.

Né en 1617, d'un père d'origine picarde[1], tourneur en bois, sculpteur, peut-être, mais dénué de mérites, Eustache Le Sueur en reçut les premières leçons sans doute. En tout cas il entra fort jeune dans l'atelier de Simon Vouet. Ses progrès furent rapides, puisqu'il put bientôt aider son maître, dont il avait pris exactement la manière, et même

[1] Cathelin Le Sueur survécut à son fils et mourut en 1666, âgé de 96 ans.

le suppléer tout à fait en des travaux que Vouet, trop occupé, s'engageait à exécuter sans avoir le temps de les entreprendre. Il n'avait pas plus de vingt ans quand il peignit pour le compte de Vouet une *Assomption* dans une chapelle du couvent de la Visitation [1], des figures mythologiques dans un pavillon du château de Conflans, et des modèles de tapisseries sur des sujets fournis par *le Songe de Poliphile*, poème bizarre, peu intelligible, qui avait illustré son auteur au XVe siècle, le dominicain Francesco Colonna. Ces modèles sont perdus. « Un de mes amis (Mariette), assure Caylus, très éclairé dans l'art, m'a dit les avoir vus; qu'ils étaient peints fort clairs, d'une manière peut-être un peu trop vague et qu'ils paraissaient faits de pratique. » Cela n'est point surprenant. Le Sueur était trop jeune pour s'être soustrait aux principes qui l'avaient guidé jusque-là, pour ne pas obéir encore aux leçons dont il s'était nourri. Néanmoins, achevé en deux ans, un travail de cette importance, même sans révéler une esthétique nouvelle, ne manqua pas de faire à son auteur un commencement de notoriété qui lui valut des commandes [2].

Car il s'en faut que Le Sueur ait été l'artiste négligé et méconnu de la légende. Son talent fut précoce; la récom-

[1] Cette *Assomption* exécutée sur place dans la chapelle du couvent a servi de prétexte à une historiette renouvelée de Filippo Lippi : Le Sueur ayant eu pour modèle une jeune religieuse s'en serait éperdument épris et le souvenir de cet amour non partagé aurait « répandu une teinte de tristesse sur le reste de sa vie ». Cette « teinte de tristesse » n'est-elle pas également une invention ? D'après Guillet de Saint-Georges, Le Sueur aurait été « d'une humeur gaie », au contraire.

[2] Des sept manuscrits concernant Le Sueur conservés à la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts, les uns, dont celui de Guillet de Saint-Georges, disent que l'artiste peignit *deux* tableaux, sur le *Songe de Poliphile;* d'autres, dont celui de Caylus, affirment qu'il en exécuta *huit*.

pense par le succès ne se fit pas attendre. Dès 1640 ou 1641, notre peintre avait alors vingt-trois ou vingt-quatre ans, le président Lambert de Thorigny lui confiait le décor de plusieurs salles dans son bel hôtel de l'île Saint-Louis, travail que l'artiste dut interrompre à plusieurs reprises pour d'autres ouvrages qu'on lui demandait sans qu'il pût en reculer l'exécution. Il exécuta alors dans les appartements de la reine Anne d'Autriche des peintures, détruites depuis longtemps. Guillet de Saint-Georges en entretint l'Académie royale le 5 août 1690[1]. Elles existaient encore, en partie, quand Bailly dressa en 1710 « l'inventaire général des tableaux du Roy ».

Il y avait là, dans la chambre du roi, un grand tableau allégorique glorifiant la Monarchie française, et quatre imitations de bas-reliefs représentant les quatre parties du monde; dans un cabinet contigu une autre allégorie où se voyait l'Autorité sur un trône, l'Histoire écrivant sur un livre que tenait le Temps, et, au-dessous, des enfants jouant avec un lion. A côté, dans la chambre de la reine, beaucoup de grotesques « colorés au naturel » sur fond d'or, au plafond, en dessus de portes, aux embrasures des fenêtres, sur les volets, et, aux parois de l'alcôve divisée en de nombreux compartiments de boiseries, des sujets de l' « histoire » de Junon. Dans le cabinet des bains qui suivait, « peints de bleu sur fond d'or », une profusion de nymphes, de sylvains, de personnages de la Fable; au plafond, « l'histoire » de Psyché en plusieurs panneaux. Enfin, chacun dans un compartiment de forme octogonale, deux

[1] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* t. I.

sujets principaux : *Jupiter entouré des divinités de l'Olympe quand il donne un ordre à Mercure, Minerve sur le Parnasse présidant l'assemblée des Muses.* Mais si nous savons de façon certaine que toutes ces peintures ont existé, nous savons aussi qu'elles ont toutes disparu[1], et que de tant de compositions qui, conservées, seraient du plus vif intérêt, une seule nous reste en un dessin recueilli par le Louvre. La conception du *Parnasse* est de la plus noble allure. Pour le style général, pour le caractère des ajustements, l'élégance des attitudes et l'intention des gestes, Le Sueur s'y montre sensiblement affranchi des banalités de Simon Vouet, visant un but plus élevé, en un mot contractant de nouvelles habitudes. Ses autres peintures du Louvre accentuaient cette évolution. Guillet de Saint-Georges a dit qu'elles étaient « de sa dernière manière, correcte et gracieuse ». Et ce qui ajoute au regret de leur perte, c'est que l'artiste, à cause de leur destination, s'était appliqué probablement à y mettre tout l'effort de son zèle (fig. 23).

Cette évolution dans la manière de Le Sueur est-elle due à Poussin? Une certaine affinité d'instincts préparait Le Sueur à l'influence d'un tel maître, et sa pensée qui tendait à reconnaître le vide des préceptes de Vouet, à rechercher ailleurs le secret des qualités et des forces qui lui manquaient, dut recevoir d'exemples nouveaux une impression salutaire. Cependant, c'est seulement par ses œuvres que Poussin fit la leçon à Le Sueur. Nous n'ajoutons aucune créance à la prétendue tradition du grand so-

[1] D'après Guillet de Saint-Georges, « le bruit commun » attribuait l'enlèvement de plusieurs des peintures de Le Sueur, au Louvre, « à une jalousie du sieur Romanelli, peintre italien que M. le cardinal de Mazarin avait fait venir de Rome ».

litaire du Pincio exilé à Paris donnant directement des avis à son jeune confrère, moins encore à celle de Poussin s'intéressant à Le Sueur jusqu'à lui envoyer de Rome, pour élargir ses idées, des dessins faits à son



FIG. 23. — LE SUEUR. — LE PARNASSE (Musée du Louvre).

intention d'après les plus beaux antiques. Dans la copieuse correspondance de Poussin nulle trace de ce commerce bienveillant et protecteur. Le nom de Le Sueur n'y est pas une seule fois prononcé. Que Poussin pendant son séjour à Paris et l'élève de Vouet se soient rencontrés, nous l'admettons volontiers, mais le reste est imaginaire, comme la légende de Le Sueur commis de l'octroi tuant

en duel un gentilhomme qui l'avait offensé, comme celles de sa besogneuse pauvreté, de sa retraite, de sa mort aux Chartreux ou de la jalousie de Le Brun relatée en maintes anecdotes[1].

En ce temps-là où bien des gens, moins par goût naturel que par orgueil, faisaient orner leurs logis de peintures, rien de surprenant si Le Sueur, au sortir des travaux du Louvre, fut sollicité pour beaucoup d'autres. En effet, il eut à peindre coup sur coup, dans un ordre qu'il n'est plus possible d'observer, chez M. Fieubet, trésorier de l'Epargne, « l'histoire » de Tobie en plusieurs sujets[2], deux plafonds chez M. Le Camus, surintendant des Bâtiments, une chapelle chez le président Brissonet, un tableau de cheminée chez M. Guénégaud, diverses compositions à la place Royale, pour M. de Nouveau; des plafonds, des trumeaux chez la comtesse de Tonnay-Charente, un plafond à Conflans, proche Charenton, dans une chambre de la demeure de la marquise de Seineçay, gouvernante du roi, etc. Et nous ne parlons point des commandes exécutées pour des églises, des seigneurs, de riches bourgeois. Il est certain que peu de peintres furent autant en faveur,

[1] Revenu d'Italie, visitant le petit cloître des Chartreux où Le Sueur avait commencé de peindre la *Vie de saint Bruno*, Le Brun alla de l'un à l'autre des morceaux terminés. « Que cela est beau! que cela est admirable! » dit-il, exclamation loyale recueillie par le graveur Simonneau qui était présent et en fit part aussitôt à d'Argenville. Voilà un des traits de « la jalousie » de Le Brun.

[2] *Le père de Tobie donnant des instructions à son fils*, au Louvre, est l'une de ces peintures, sans doute. Egalement la *Famille de Tobie remerciant l'ange Gabriel*, du musée de Grenoble. Probablement aussi l'*Ange quittant la famille de Tobie* qui figura à la vente du ministre de Calonne, en 1788, avait la même provenance. Chez un brocanteur de la rue du Petit-Musc, voisine de la rue des Lions où était l'hôtel de M. Fieubet, nous avons rencontré en 1863 une autre épave de cette « histoire » de Tobie.



FIG. 24. — LE SUEUR. — LA MORT DE SAINT BRUNO (Louvre).

à l'encontre de ce qu'ont publié les biographes mal informés.

Mais voici une date considérable dans la vie de Le Sueur. Vers le milieu de 1645 (et non en 1649, comme Félibien l'avance), Le Sueur accepta de représenter en vingt-deux tableaux destinés au petit cloître des Chartreux de la rue d'Enfer, à Paris, les traits principaux de la vie de saint Bruno suivant ce qu'en rapportent les vieilles chroniques. Il s'était marié, en 1642, avec la sœur de Goussé, ou Goussay, un de ses anciens camarades de chez Vouet, qui devint son collaborateur attitré dans l'exécution de ces tableaux ; d'Argenville l'assure, le *saint Bruno en prières*, *saint Bruno engageant ses amis à quitter le monde*, le *Voyage à la Chartreuse*, *saint Bruno refusant l'archevêché de Reggio*, seraient de Goussé; Le Sueur se serait borné à y mettre les dernières touches. On nomme d'autres peintres qui auraient aidé Le Sueur dans son travail, Pierre, Philippe et Antoine, ses frères aînés, Patel, le père, pour les paysages, et, allant plus loin, Sauval dit : « Ces tableaux sont de la conduite de Le Sueur, dont il y a trois de sa main. » Lesquels ? Sauval s'est dispensé de nous l'apprendre.

Pour s'être fait aider dans l'exécution matérielle des tableaux de la rue d'Enfer, Le Sueur ne laissa à personne cependant l'agencement des compositions. Aucun de ceux qu'il s'associa n'était capable de soupçonner seulement la plus simple, la moins compliquée, à plus forte raison les autres, comme la *Mort de saint Bruno*, si mystérieusement expressive (fig. 24), ou l'*Apothéose*, d'un jet si ferme dans son élégance. Les ordonnances, il les a, seul, réfléchies et arrêtées; à lui seul en revient la gloire, et il fit en outre l'étude préparatoire très formelle de chaque figure, comme l'attestent tant de dessins conservés au Louvre, qui

proclament la même volonté de l'esprit, la même éducation de la main. Nul ne s'en écarta. Les peintures préparées, commencées par l'un ou l'autre, il les acheva toutes avec une sûreté de pinceau infatigable, leur imprimant alors les séductions de sa personnalité, le sentiment qui fait l'admirable unité de l'œuvre entière. Elles sont d'une valeur inégale, sans doute; cela tient beaucoup à l'intérêt des sujets, inégal aussi, et l'exécution par endroits négligée, accomplie de pratique, se ressent de la rapidité avec laquelle le peintre et ses aides la menèrent. Lui-même, Le Sueur, n'y voyait que des esquisses. Qu'importe? Ces « esquisses » forment un monument unique en son ensemble, sans équivalent dans la peinture française, qui dénote chez son auteur une imagitation singulièrement souple, prompte et féconde, dont bien des parties sont d'authentiques chefs-d'œuvre.

La suite des peintures de saint Bruno, conduite d'une seule traite, était achevée en moins de trois années. Au commencement de 1648, les religieux purent jouir de leur cloître à jamais illustré par le pieux génie d'un maître [1].

[1] Pour ce grand travail le peintre reçut sans doute une somme fort modique. Lorsque les chartreux vinrent le 25 juillet 1776 *offrir* au roi les vingt-deux tableaux de Le Sueur qui dépérissaient, pour les réunir à sa collection, ils reçurent en échange, dit Bachaumont, 132 000 livres, et la promesse de copies qui remplaceraient dans leur cloître les peintures originales cédées à Sa Majesté. — Indépendamment des vingt-deux tableaux de la *Vie de saint Bruno*, il y en avait dans les angles du petit cloître de la rue d'Enfer, quatre autres dont Le Sueur avait au moins donné le dessin : *Saint Bruno examine le plan de la Chartreuse de Rome*, *le Plan de la Chartreuse de Paris* (au Louvre l'un et l'autre), *la Chartreuse de Pavie* et *la Chartreuse de Grenoble* (égarés ou détruits). La *Dédicace de l'église des chartreux* (au Louvre) provient également du même cloître. Le Sueur peignit en outre, peut-être n'en donna-t-il que la composition, des cartouches accompagnés de figures et d'ornements, où chacun des tableaux avait son explication en vers latins. La collection du Louvre conserve plusieurs études de ces figures accessoires.

Dès qu'il eut fini avec les Chartreux, Le Sueur retourna à l'hôtel Lambert.

Il y avait exécuté déjà des grisailles et décoré « le cabinet de l'Amour ». Ce « cabinet » lui avait fait grand honneur. Il s'y était montré tout à fait habile dans l'art d'orner les murailles de choses aimables, de souriants spectacles ; mais il y paraissait lié encore aux doctrines de Vouet qu'il surpassait dans la clarté de mise en scène, le goût des ajustements et la vérité des expressions. Cependant, à retracer la vie du cénobite, il apprit à se connaître. Dès lors, qu'il s'agisse de légendes chrétiennes ou des fictions de la Fable, maître de ses choix et de ses pensées, il arrivera à imprimer sur ses ouvrages un caractère de grandeur où la noblesse se confond avec la simplicité, où l'énergie et la force se mêlent à la douceur. C'est pourquoi, même quand le souvenir de Vouet semble lui revenir, on le verra désormais dans sa pleine originalité. Les *Muses* de la chambre à coucher de Mme la Présidente, d'un style plus personnel que les peintures du « sujet de Cupidon » exécutées avant celles des Chartreux, portent les signes de cette heureuse évolution [1].

Les *Muses* ont été trop fréquemment copiées au Louvre

[1] Les *Muses*, en six tableaux, sont au Louvre, aussi les principaux épisodes du *Cabinet de l'Amour*, toutes ces peintures acquises en 1776 par M. d'Angivilliers, agissant au nom du roi, de Mme de la Haye à qui appartenait alors l'hôtel Lambert. En 1809, le comte de Montalivet, ministre de Napoléon Ier, devint propriétaire de l'hôtel. Son fils, qui fut ministre de Louis-Philippe, a décoré plusieurs pièces de son château de La Grange, en Berry, de pilastres, de petits panneaux ornés de trophées, d'arabesques, de figurines, même de sujets, dernières et délicates épaves du *Cabinet de l'Amour*. (V. *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux*, par P. de Chennevières, t. II, et *Nouvelles recherches sur la vie et les ouvrages de Le Sueur*, par L. Dussieux et A. de Montaiglon.)

et popularisées par la gravure, — nous-mêmes nous en publions plusieurs, — pour qu'il soit utile d'en parler avec détails. Nous avons seulement à dire qu'elles donnent l'exacte mesure de la manière du peintre sur les thèmes païens. Le sens de l'antiquité, un peu modernisée à la façon de Racine, s'y marie avec l'idéal qu'on peut se faire des sœurs charmantes d'Apollon. « Elles sont bien françaises, en a dit Théophile Gautier, et la dame chez elles se devine sous la déesse ; dans un salon, elles seraient aussi à l'aise que sur le sommet du Pinde. » A la condition d'ajouter que leur chaste sérénité conviendrait autant pour le moins à des vierges chrétiennes. C'est que l'imagination du peintre se portait surtout aux idées religieuses. Quand elle acceptait les chimères de la mythologie, ce ne pouvait être sans une réserve intérieure, sans quelque retour irrésistible et secret à d'intimes préférences (fig. 25 et 26).

Après avoir fini de décorer la chambre de la présidente, Le Sueur alla à d'autres travaux. Toutefois, il revint plus tard à l'hôtel Lambert couvrir les murs de la petite coupole de la salle des bains de figurines et d'arabesques. Ce fut un de ses derniers ouvrages. Il le termina peu avant de mourir. Ces peintures — la copie qu'on en voit au Musée de Cluny donne assez mal l'idée d'un modèle aussi parfait — sont de tous points exquises. Fort dégradées aujourd'hui, leur séduction pénètre encore qui les regarde; d'un charme rare, elles s'imposent par des qualités de délicate et souple invention, de goût, de grâce et d'esprit, que lui-même, Le Sueur, n'a peut-être jamais dépassées. Que ne nous a-t-il été conservé, fut-ce aussi maltraité, le décor de l'oratoire de l'hôtel de Condé ! Guillet de Saint-Georges dit qu'à l'autel était une *Nativité*, au plafond, une *Gloire*

*

Céleste et que Le Sueur avait peint avec beaucoup de goût sur le lambris des figures et des ornements. C'était encore



FIG. 25. — LE SUEUR. — TERPSICHORE (Louvre).

une œuvre importante. Combien d'autres du même maître ont péri sans laisser plus de trace !

Au cours de l'exécution des *Muses*, notre artiste entreprenait et terminait le *Saint Paul, prêchant à Ephèse*, commandé par la corporation des orfèvres pour le « May » de 1649. Nous en publions la gravure. C'est une grande toile

pleine de figures actionnées sans désordre. Le personnage principal, saint Paul, domine la scène, debout sur les marches d'un portique, majestueux dans sa draperie ample, le geste convaincu et fier ; l'invention générale a toute la



FIG. 26. — LE SUEUR. — CLIO, EUTERPE ET THALIE (Louvre).

noblesse que réclamait un tel sujet, et pas un agencement particulier qui ne prouve la sûreté d'un esprit éclairé, très ferme. Cette fois, Le Sueur semble avoir deviné Raphaël, le Raphaël des cartons d'Hampton-Court, avec une moindre puissance si l'on veut, avec la même autorité

de lignes, et presque autant d'assurance et de caractère dans le style. Ne dirait-on pas aussi qu'il s'est souvenu de Poussin pour la façon claire, sans équivoque, de faire mouvoir les personnes, pour le naturel des poses et la sincérité des gestes ? Ou plutôt sous ce rapport, il n'a pas failli à l'esprit français qui demande à un tableau d'expliquer lui-même son sujet, et il est encore resté français dans l'exécution de sa peinture, exécution de main de maître, certes, un peu libre toutefois, un peu facile et coulante, dernier vestige de l'enseignement de Vouet. Morceau franchement beau, ce *saint Paul*, magistral de conception et d'allure, d'un rythme aussi simple que robuste, richement coloré et bien peint. C'est là un de ces radieux chefs-d'œuvre dont n'importe quelle époque tirerait un légitime orgueil, à ses heures de triomphe. C'est une des richesses de la nôtre (fig. 27).

Le « May » de Le Sueur éclipsa celui de Le Brun, le *Crucifiement de saint André*, comme celui-ci, deux ans auparavant, avait éclipsé tous les autres précédemment offerts à Notre-Dame.

Le Sueur fit beaucoup de tableaux après celui-là, également d'une souveraine réussite, quelquefois supérieurs, mais de moins d'étendue. Entre autres, l'*Apparition de sainte Scholastique à saint Benoît*. L'angélique poésie répandue sur cette œuvre montre Le Sueur aussi docile aux inspirations de son âme et plus libéré que dans le *saint Paul* des banalités d'un métier appris. Quelle délectation pour le regard et pour l'esprit ! Quel sentiment de calme mystère dans le geste modeste et virginal de la sainte, dans le religieux prosterné, en extase devant la céleste vision ! On ne saurait, avec plus de grâce et de force

exprimer la sereine bienveillance de l'une, la piété émue, le ravissement intérieur de l'autre. Cette fois, Simon Vouet est totalement oublié (fig. 28) ! Et le tableau, autre chef-d'œuvre, où Jésus, accablé, traîne sa croix devant



FIG. 27. — LE SUEUR. — SAINT PAUL A ÉPHÈSE (Louvre).

Véronique à genoux tenant, les deux mains en avant, le voile sur lequel la sainte face s'imprimera, n'est-il pas encore un pur modèle de sérénité tendre et de sainte douceur ? Fra Angelico n'a jamais eu plus d'humilité, plus d'onction et de foi. *La Messe de saint Martin* qui raconte

une anecdote miraculeuse est une simple esquisse. Que de choses dans cette petite page rapidement écrite ! L'ordre, la mesure, la conviction, le charme touchant, la marque du génie, rien n'y manque. En vérité, notre peinture nationale est redevable à Le Sueur de bien des titres de noblesse.

C'en est un de la plus haute signification, cette peinture du Louvre, la *Descente de Croix*, si grande en son court format. Trois disciples portent le corps de Jésus et vont le déposer sur un large linceul étendu à terre ; à gauche, Madeleine embrasse les pieds du divin supplicié ; devant, vers la droite, la vierge Marie, à genoux, et deux saintes femmes. Pas de thème qu'aient aussi fréquemment abordé les artistes de toutes les époques et de tous les pays, et de tant de représentations du même sujet, de styles différents, d'éloquences diverses, dignes souvent d'une entière admiration, aucune n'est plus pénétrée d'émotion pieuse et personnelle que celle où Le Sueur, sans cris pitoyables, sans gestes tragiques, ni pompeux coloris, a figuré la dernière scène du grand drame chrétien. — Jadis, ce tableau était placé sur un autel de l'église Saint-Gervais, à Paris.

Pour la même église, Le Sueur fit d'autres ouvrages, une vaste composition où les saints Gervais et Protais [1] refusent de sacrifier aux idoles (au Louvre) et une autre, la flagellation des deux frères, dont il arrêta seulement

[1] Philippe de Champaigne et Sébastien Bourdon eurent, eux également, à peindre dans les mêmes proportions des tableaux dont le martyre de saint Gervais et de saint Protais fournit les sujets. Ces tableaux décoraient le chœur de l'église. Ils servirent de modèles à des tapisseries que l'on exposait les jours de grande fête à la nef de l'église.

l'ordonnance, moins heureuse du reste, que celle du pré-



FIG. 28. — LE SUEUR. — APPARITION DE SAINTE SCHOLASTIQUE A SAINT BENOIT (Louvre).

cédent tableau, et peinte par Goussé (à Lyon). Plus des cartons pour vitraux [1].

[1] Un de ces vitraux se voit encore à Saint-Gervais, dans le collatéral à droite, à la fenêtre de la chapelle Saint-Pierre. Saint Gervais et saint Protais devant le juge Astasius qui les condamne, sont entourés d'une foule très pressée qui les insulte. Cette composition a même été fort bien mise sur verre par un nommé Perrin, ce qu'on dira de bien peu de verrières de ce temps-là.

Nous connaissons, en outre, dans la chapelle de l'Hôpital de La Rochelle, une *Adoration des Bergers*, pièce importante, bien conçue et du plus suave caractère ; à Moulins, au lycée Banville, ancien couvent de la Visitation, des peintures malheureusement endommagées ; au musée de Nantes, une esquisse, le *Char de l'Aurore*, faite pour on ne sait quel plafond (fig. 29), tout imprégnée de charme et de grâce ; à celui du Mans une *Chasse de Diane*.

Mais à un moment où rien ne se faisait qui n'annonçât et préparât le faste du grand roi, on n'avait guère l'intelligenee des génies d'une simplicité silencieuse. Le Sueur n'exerça pas l'influence qu'on pourrait croire. Ses œuvres n'ont point enthousiasmé les foules ; l'applaudissement qu'on leur donna fut restreint ; les plus parfaites ne mirent pas l'auteur, vivant, à son rang légitime, et, mort, nul ne songea à le remplacer en essayant de continuer sa manière. L'idée céleste de beauté qui hantait son imagination et que sa main exprimait en de si purs contours, comment eût-elle satisfait l'engouement d'orgueil qui se préparait et allait longtemps tout régir ?

Il inspira assez de confiance, il est vrai, pour qu'on lui fît de belles commandes. A combien, en tout ses inférieurs, n'en faisait-on pas en même temps ? Aussi Félibien et de Piles paraissent refléter exactement en leurs écrits l'opinion générale des contemporains quand ils ménagent l'éloge au peintre de *Saint Paul à Ephèse* et qu'ils n'en parlent qu'avec une évidente froideur. Ce fut un maître dans la plus noble étendue du terme, nullement un chef d'école comme Simon Vouet, plein de savoir faire, ni comme Le Brun, dont l'ambition devait tout embrasser. Il ne s'imposait pas davantage par la parole indé-

pendante, un peu sentencieuse, par l'attitude d'un Poussin. Modeste, timide, tel il nous apparaît. Il eut certainement la conscience de sa valeur, mais sans en faire parade. Préférant aux bruits du dehors la poursuite attentive des problèmes de son art, il s'isolait dans un intérieur pai-



FIG. 29. — LE SUEUR. — LE CHAR DE L'AURORE (Musée de Nantes).

sible, tout aux travaux qu'on ne cessait de réclamer de sa veine féconde et facile.

On a dit qu'il « ne voulut » pas faire le voyage d'Italie. Cependant son tempérament d'artiste, le caractère de son goût et de son style durent, au contraire, le presser de l'entreprendre. Mais aucun protecteur puissant ne paraît s'être intéressé à ses progrès, et, surtout les travaux qui remplirent sa jeunesse l'obligeant à rester à Paris, lui inter-

dirent de connaître les chefs-d'œuvre qu'il était si bien fait pour comprendre. Cela, sans doute, ne manqua pas de nuire à son prestige, en un temps où quiconque tenant le pinceau ou l'ébauchoir croyait indispensable d'aller là-bas passer des années.

Nous avons parlé de la part qui semble revenir à Poussin dans la marche en avant du talent de Le Sueur ; toutefois, c'est à Raphaël que ce talent arrivé à sa pleine maturité fait surtout penser. Le Sueur n'avait pu connaître pourtant le maître par excellence que sur des pièces de seconde main, copies et gravures ; les œuvres originales du Sanzio étaient rares en France où se trouvaient, en revanche, de nombreuses peintures des Carrache, de l'Albane, du Guide, de Guerchin et autres célébrités ultramontaines de l'époque, et, peut-être est-ce d'après ces peintures-là que Le Sueur « fit des études très exactes des maîtres italiens » selon Guillet de Saint-Georges. Le cabinet du roi, à Fontainebleau, possédait le grand *Saint Michel*, et le petit *Saint Georges*, la *Sainte Famille* dite de *François I*er, la *Belle Jardinière*, la *Sainte Marguerite*, deux ou trois autres morceaux de moindre importance ; mais l'accès du lieu n'était pas ouvert à tout jeune artiste désireux de s'instruire, et il fallut, probablement, le haut patronage du chancelier Séguier pour que Le Brun obtînt la faveur de faire là des études à loisir. Le Sueur eut-il la même fortune ? On vient de dire que pas un personnage de marque ne l'assista dans ses débuts. Or, s'il ne vit jamais Raphaël en face, c'est seulement à l'aide d'intermédiaires plus ou moins fidèles qu'il en aura senti la puissance, qu'il en aura surpris moins la forme extérieure que le goût souverain, la grâce, l'air aimable, parfois la large envergure, et à ces

leçons indirectes, il sut fortifier ce qui était en lui et bien à lui, ce qu'il ne devait à personne : la candeur, la tendresse naïve, l'idéal chaste, signes particuliers auxquels se reconnaît la suave originalité de l'une des gloires de la peinture française.

Le Sueur mourut le 1er mars 1655. Il venait d'achever sa trente-huitième année.

Il n'est pas mort pauvre ainsi qu'on l'a prétendu. Comme on l'a avancé, la mort de sa femme n'a pas causé sa fin prématurée. D'autre part, une longue réflexion n'est pas nécessaire pour refuser créance au mot féroce prêté à Le Brun. S'éloignant du lit où gisait Le Sueur expiré, Le Brun aurait dit : « la mort vient de m'enlever une grande épine du pied ! » La visite à un cadavre décèle chez celui qui l'accomplit une pensée de sympathie plutôt qu'une idée de jalousie basse. D'autre part, en 1655, richement pensionné par Fouquet, Le Brun dominait sans partage à Vaux-le-Vicomte, et s'il songeait déjà à l'omnipotence dont il sera investi un jour, sept ou huit ans plus tard, il ne pouvait soupçonner dans le calme et doux Le Sueur un obstacle futur à d'aussi lointains projets. N'avons-nous pas vu ce soi-disant envieux rendre justice aux travaux de son confrère dans le cloître des Chartreux ? Et, camarades d'études chez Simon Vouet, plus tard collaborant, chacun suivant son génie, à l'embellissement de l'hôtel du président Lambert, ne menèrent-ils pas ensemble une campagne longue et malaisée contre la Maîtrise à laquelle ils appartenaient nonobstant [1], et ne furent-ils pas l'un et l'autre choisis

[1] Le Sueur, lors de sa réception dans la Maîtrise avait peint pour la Confrérie un *Saint Paul chassant les démons des corps de ceux qui en étaient possédés*, apprend Guillet de Saint-Georges.

pour être des douze « anciens » de l'Académie royale qu'ils avaient mis tant de zèle à fonder ? Et, de plus, la femme de Le Brun choisit Le Sueur pour compère au baptême d'une de ses nièces. Voilà bien les preuves de relations au moins amicales au lieu de l'inimitié romanesque de la sotte légende.

Quant à la « pauvreté » de Le Sueur, que les commencements d'un apprenti peintre dont le père est sans ressources aient été difficiles et pénibles, cela est dans l'ordre habituel des choses. Mais à peine le talent acquis, arrivèrent les travaux, conséquemment avec les travaux se manifesta quelque aisance. D'après Guillet de Saint-Georges, Le Sueur laissa une fille et un fils « tous deux pourvus à leur avantage [1] », ce qui ne saurait surprendre quand on se remémore le nombre considérable d'ouvrages qui sortirent pendant vingt ans des mains d'un artiste particulièrement laborieux et constamment recherché. Ceux qui se sont apitoyés sur la détresse de Le Sueur ont justifié leur sensibilité de cette circonstance que le peintre eut parfois à dessiner des frontispices de livres et des « thèses », besognes indignes d'un grand artiste, à les entendre. Ils n'auraient pas dû ignorer que les plus réputés, les plus en faveur, étaient choisis pour ces sortes de travaux. Poussin, durant son séjour à Paris, quand « premier peintre du roi », entouré d'honneurs, il élaborait le décor de la grande galerie du Louvre, composa des frontispices de livres et Le

[1] « Il a laissé un fils et une fille, et vraisemblablement quelque bien, car l'un et l'autre ont été bien établis dans la suite » (*Manuscrit de l'Ecole des beaux-arts*). — D'après un autre manuscrit également à l'Ecole des beaux-arts, le fils de Le Sueur « suivit le commerce de son grand-père maternel ». Le père de Geneviève Goussé, femme de Le Sueur, était marchand cirier.

Brun des « thèses » au plus fort de sa vogue prodigieuse [1].

Enfin, peu de semaines avant qu'il mourut, sa femme lui donnait une deuxième fille. Or, le registre des morts de la paroisse de Saint-Louis-en-l'Ile de l'année 1655, qui renferme la déclaration de décès du père, ne fait aucune mention de celui de la mère, preuve que la douleur de son intérieur brisé aura été épargnée aux derniers jours du grand peintre.

Ce n'est pas au chagrin que Le Sueur a succombé. Les commandes lui arrivaient trop nombreuses. Pour y suffire il dessinait, il peignait sans discontinuer. Une production aussi accablante devait épuiser ses forces C'est le labeur excessif qui aura abrégé sa carrière.

[1] Entre autres frontispices et « thèses » de Le Sueur, citons les frontispices de la *Vie du duc de Montmorency*, de la *Doctrine des mœurs*, des *Œuvres de Tertullien*, la « thèse » de Claude Bazin de Champigny. — La « thèse » était une grande feuille de papier, ou de satin, sur laquelle étaient imprimées les questions proposées au soutenant. Lorsque le soutenant était de haute condition, l'usage voulait qu'il fît embellir le texte par un habile homme qui imaginait alors une composition allégorique, ou bien encadrait le portrait du personnage auquel la « thèse » était dédiée d'attributs relatifs soit à ce personnage, soit à la qualité du candidat, soit encore à la matière offerte à l'argumentation de celui-ci. Aux Estampes de la Bibliothèque nationale, on conserve des « thèses » souvent supérieurement gravées, d'après les compositions des principaux peintres du temps, Claude Vignon, Simon Vouet, Sébastien Bourdon, Philippe de Champaigne, Mignard, Le Brun, etc. Il était tout à fait honorable d'être recherché pour ces ouvrages.

CHAPITRE V

CHARLES LE BRUN

Trois peintres de même race, sinon de tempéraments pareils, remplissent le XVIIe siècle de leur gloire : Poussin, Eustache Le Sueur, Charles Le Brun.

Tandis que Poussin régnait à Rome, supérieur à tous par la raison qui dirigeait son grand esprit, Le Brun commençait à fonder sa puissance. Bientôt, et pendant un demi-siècle, rien ne se fera en France, en peinture, en sculpture, dans ce qu'on réunit à présent sous le terme général d'art industriel, qui ne subisse son autorité ; la gravure ne pourra se soustraire à cette prépondérance, ni l'architecture, au moins dans ses relations avec les éléments décoratifs. L'ascendant du maître s'étendra, s'imposera au loin, partout.

Ce fut une carrière extraordinairement occupée.

Le Brun naquit à Paris, rue Saint-Martin, le 24 février 1619. Sa famille était originaire d'Ecosse, a-t-on dit. Son père, sculpteur médiocre, qui lui donna les premières leçons, l'envoya de bonne heure auprès de François Perrier. Sa facilité est surprenante. D'un mot, d'un regard, il sait tout comprendre. A douze ans, il peint le portrait de son père et celui de son oncle dont les gens du métier se déclarent satisfaits, et dessine à la plume les

sujets qu'il veut, doué merveilleusement pour travailler de « génie », suivant le langage de l'époque. Dans les cartons du Louvre est conservé, sous le numéro 27677, un dessin qu'il fit pour un almanach, en 1631 ou 1632, composition allégorique, où se voit au milieu de nombreuses figures contemporaines, le Temps annonçant l'Abondance, cela d'une entente qu'il n'eût point désavouée plus tard.

Une autre fois, il représenta le roi Louis XIII à cheval, à la tête de troupes de cavalerie et d'infanterie. Ce dessin est reçu avec admiration à la cour ; le roi, la reine, le cardinal de Richelieu lui accordent leurs applaudissements. Le chancelier Séguier fait mieux. Il connaissait l'enfant, l'ayant vu travailler près du sculpteur son père qu'il emploie à l'occasion dans son hôtel : il se déclare son protecteur, le loge auprès de lui, le fait entrer chez Vouet et ne le perd plus de vue. A quelques années de là, il le met en état de faire un long séjour en Italie, ou plutôt à Rome, car Le Brun ne poussa pas jusqu'à Naples, vit Florence en passant et n'eut jamais, suivant le mot de Piles, « la curiosité d'aller à Venise [1] ».

Mais avant de séjourner à Rome, Le Brun avait su dépenser intelligemment son temps à Paris et à Fontainebleau, à Paris, chez Vouet, peignant des tableaux de conséquence, a Fontainebleau où l'étude des chefs-d'œuvre réunis là, et les copies qu'il fit avec une attention extrême des principales peintures du Cabinet du roi le retinrent deux années environ.

Parmi ses ouvrages de cette période, il faut citer une composition allégorique exécutée à l'occasion de la nais-

[1] *Abrégé de la Vie des peintres.*

sance du fils de Louis XIII; le roi et la reine y figurent à cheval avec une fierté de maintien et une élégance que l'artiste ne dépassera peut-être jamais dans la suite, et Daret, qui avait déjà reproduit des dessins du jeune Le Brun, en fit une belle estampe datée de 1640.

Vers 1640, Le Brun peignit un autre tableau allégorique, consacré, celui-là, à la gloire du cardinal de Richelieu. Dans un lieu fort orné et riche, par allusion au nom du ministre, le roi paraissait entouré de figures personnifiant la prospérité du royaume, symbolisant les soins que le cardinal ne cessait de donner au service de Sa Majesté. Son Eminence récompensa le peintre par la commande de trois tableaux, *Hercule assomme les chevaux de Diomède*, l'*Enlèvement de Proserpine*, *Hercule sur le bûcher*, pour les appartements du roi et de la reine au Palais Cardinal. Les dessins des deux premiers sont dans la collection du Louvre. L'artiste y formule déjà la manière dont il ne se départira plus; l'idée un peu factice, héroïque après tout, qu'il se fait de la grandeur de l'art est dès ce moment manifeste [1].

Comme délassement à ces importantes besognes, Le Brun modelait en terre et en cire des figures de son invention, faisait mordre à l'eau-forte d'après ses propres dessins plusieurs planches. Il agença aussi des modèles de « thèses ». En 1638, il en avait composé un qui avait été « regardé d'un bon œil à la cour », dit Guillet de Saint-Georges, dont « la ville ne fut pas moins satisfaite ». Cette

[1] Selon Perrault, de Piles et d'Argenville, Le Brun aurait eu quinze ans seulement quand il fit les tableaux du Palais Cardinal. C'est une erreur. La commande ne put être faite avant 1640 et Le Brun, alors, avait dix-neuf ans. — M. Lechevallier-Chevignard possède l'esquisse de l'*Enlèvement de Proserpine*.

même année, il obtint un brevet de « peintre du roi [1] ».

En 1642, Le Brun se fit recevoir dans la Communauté des Maîtres peintres et sculpteurs de Paris, qu'il devait, à quelques années de là, s'acharner à détruire. Pour sa réception, il donna à la chapelle de la Communauté, dans l'église du Sépulcre, rue Saint-Denis, un tableau aujourd'hui perdu, *Saint Jean jeté dans l'eau bouillante* dont Lépicié a pu dire : « C'est un de ses plus beaux; aussi se sont-ils (les maîtres) toujours fait gloire de le posséder [2]. »

Une circonstance autrement considérable pour Le Brun allait signaler cette année 1642 : parti pour l'Italie, il rencontra à Lyon Poussin qui fuyait la France, résolu à n'y plus revenir. Ils achevèrent de compagnie le voyage; ils entrèrent ensemble à Rome, le 5 novembre. A Paris, le chancelier Séguier avait recommandé son protégé à Poussin, lequel, après avoir vu et loué les tableaux du Palais Cardinal, avait consenti à éclairer de ses avis un jeune artiste que distinguait un aussi précoce savoir; de son côté, Le Brun n'hésitait point à s'abandonner à la direction de ce grand homme, comprenant tout ce qu'à un tel contact pourrait gagner son talent insuffisamment réglé encore, un peu turbulent et superficiel.

La place manque pour dire quelles études fit Le Brun à Rome. Mais on n'omettra pas d'observer que, par une conséquence logique des dispositions nouvelles de son

[1] Un acte de baptême du 26 juin, où Le Brun signe comme parrain en fait foi (JAL. *Dictionnaire critique*, etc.).

[2] *Manuscrit de l'Ecole nationale des beaux-arts*. On a contesté l'affiliation de Le Brun à la Maîtrise. Mariette, dans son *Abecedario*, fixe ce point d'une façon formelle : « Il fut reçu Maître peintre, dit-il, le 8 octobre 1642. » Rien ne manque donc à l'information, l'année, le mois, ni le jour. Mariette parle en homme sûr de ce qu'il avance.

esprit, ses tableaux se ressentirent des conseils de Poussin au point de tromper parfois les amateurs : « des morceaux (de Le Brun) dans une exposition publique, furent attribués à ce fameux peintre (à Poussin), par exemple le tableau d'*Horatius Coclès*, celui de *Mutius Scœvola* et un *Crucifix* destiné au grand maître de Malte [1] ». L'*Horatius Coclès* pas plus que le *Crucifix* ne nous sont connus; *Mutius Scœvola* a été plusieurs fois gravé, et l'on peut juger comme l'air du style, le choix des types et des formes, le goût des monuments et des fabriques en perspective, procèdent de Poussin, en effet. Quant à ses études, un jour, à Mazarin qui lui demandait à quel maître il s'était attaché à Rome : « A Raphaël, comme étant le plus gros de l'arbre », répondit-il [2]. C'est possible. Mais ce qu'il dut préférer dans Raphaël, c'est Jules Romain, et la *Bataille de Constantin* lui donna plus à réfléchir sans doute que la *Dispute du Saint-Sacrement*. Les primitifs ne pouvaient le toucher non plus. Au contraire, le zèle matériel et emphatique d'Annibal Carrache, qui n'était pas sans analogie avec un de ses penchants secrets, et la galerie Farnèse, durent faire aisément sa conquête. De même, dessinant d'après les statues, les bas-reliefs et les médailles antiques, peut-être s'inquiétait-il moins de puiser le sentiment du beau à l'éternelle source, que de recueillir des renseignements nouveaux et sûrs touchant les costumes et les usages de civilisations disparues, les informations archéologiques ayant le plus grand intérêt à ses yeux.

Au résumé, il rentra à Paris, muni des meilleurs avis,

[1] Desportes. *Vie de Charles Le Brun.*

[2] Manuscrit de Claude Nivelon (Bibl. nat., nº 5 529 du supplément français).

familiarisé avec les plus beaux modèles, prêt déjà pour les plus vastes desseins. Il était resté un peu plus de trois ans à Rome[1]. Un an après son retour, le 26 mai 1647, il se maria avec Suzanne Butay, « fille d'un singulier mérite », dit Guillet de Saint-Georges. Son acte de mariage le qualifie « peintre et valet de chambre du Roy[2] ».

L'absence n'avait pas nui à sa réputation. A la cour, à la ville, parmi les artistes, les amateurs et les curieux, on s'entretenait de ce jeune homme si ardent à s'instruire, dirigé par Poussin dont la supériorité s'imposait en dépit des pédants et des jaloux, et de temps à autre arrivaient d'au delà les monts de ses tableaux qui donnaient la mesure de ses progrès. Si bien qu'à peine de retour, les commandes lui vinrent de tous côtés. Notre idée n'est pas d'énumérer les travaux d'un artiste aussi employé, aussi prompt à satisfaire toutes les exigences. Un des premiers tableaux que Le Brun exécuta fut le « May » de 1647. Il représentait le *Crucifiement de saint André*. On le connaît par la gravure d'Étienne Picart. Il fut applaudi comme supérieur à tous les « Mays » qui l'avaient précédé. Mais bientôt allait entrer en concurrence une œuvre d'un autre style; Le Sueur y donnait la note de son génie; il avait accompli un chef-d'œuvre, *saint Paul prêchant à Ephèse*, et l'auteur du *Crucifiement de saint André* ne fut pas sans reconnaître comme ses contrastes hardis semblaient inexpressifs auprès de la simplicité sereine de son rival.

Si Le Brun comprit en quelles parties Le Sueur l'empor-

[1] A Rome, l'ambassadeur d'Espagne avait inutilement tenté de l'engager au service du roi son maître, Philippe IV (*Manuscrit de l'Ecole des beaux-arts*).

[2] Jal (*Dictionnaire critique*, etc.).

tait sur lui, l'aveu qu'il s'en fit n'implique pas, cependant, qu'il ait nourri contre l'auteur du *Saint Paul* la prétendue jalousie relatée en maintes anecdotes. On sait à quoi s'en tenir à présent sur ces contes ridicules. Nous avons dit, d'après un témoignage authentique, quels éloges spontanés Le Brun, revenu d'Italie, donna aux peintures du petit cloître des Chartreux. Ce qui est certain aussi, c'est qu'il reçut de ces peintures une impression à laquelle il céda parfois. Du *Benedicite* commandé en 1647 par les charpentiers de la confrérie de Saint-Joseph (au Louvre), se dégage une délicatesse de sentiment inhabituelle au peintre, que celui-ci n'eût peut-être pas rencontrée avant sa visite aux Chartreux de la rue d'Enfer (fig. 30). Un autre tableau du même temps, *Présentation de la Vierge au Temple*, donné par le chancelier Séguier aux Capucins du faubourg Saint-Jacques révèle la même influence, à s'en rapporter aux gravures de Scotin et de Brion.

C'est en 1647 que le président Lambert de Thorigny appela Le Brun à décorer la galerie de sa belle demeure de l'île Saint-Louis où Le Sueur avait déjà orné de peintures le « cabinet de l'Amour ».

Nous ne saurions décrire les compositions de Le Brun à l'hôtel Lambert. Elles n'ont point péri; elles occupent toujours, sans qu'une seule fasse défaut, leur place d'origine. Le temps en a alourdi la couleur ; des tons se sont fanés qui ont eu jadis de l'éclat, de la fraîcheur, et des fissures dans le plâtre sur lequel le peintre les a exécutées leur donnent par endroits un air un peu délabré. A cela près, telle que Le Brun l'a laissée il y a plus de deux siècles et demi, telle que Bernard Picart l'a gravée, la riche galerie, avec ses lambris ouvragés, ses guirlandes suspendues, ses

termes, ses paysages, ses groupes d'enfants portant des bas-reliefs feints de bronze, avec sa porte monumentale et



FIG. 30. — LE BRUN. — SAINTE FAMILLE, DITE LE BÉNÉDICITÉ (Louvre).

sa voûte surbaissée, garde une splendeur qui étonne. Cette voûte, longue de vingt-cinq mètres, large de cinq, Le Brun la peupla des divinités de l'Olympe. Elle est divisée en

cinq parties par de larges arcs-doubleaux moulurés, avec caissons simulés; brochant sur les arcs-doubleaux, des figures relient les compositions; la travée centrale forme elle-même deux travées dans le sens longitudinal. Donc, six divisions principales; deux consacrées à la vie terrestre d'Hercule, les autres à l'apothéose du héros reçu par les Olympiens, et à ses noces divines avec Hébé, déesse de l'éternelle jeunesse. Assises ou à demi couchées sur la corniche, huit figures imitant le marbre représentent Hercule à l'époque de ses légendaires travaux.

Peu après avoir mis la dernière main à ces peintures, Le Brun eut à orner une habitation de bien plus d'importance. A l'étroit dans sa maison de Saint-Mandé qui regorgeait de curiosités rares, Fouquet fit construire par Le Vau le château de Vaux-le-Vicomte. Le parc immense, il s'étendait sur huit cents arpents, ordonné par Le Nôtre, Le Brun fut chargé de l'embellir d'ornements infinis, vases, termes, groupes, dont il fournit les dessins, et, en outre, aidé de Baudren Yvart pour les figures, de Lallemand pour les grotesques, de Monnoyer pour les fleurs, il eut à décorer l'appartement de M[me] la surintendante. Cet appartement, ruisselant de dorures, subsiste à peu près dans son éclat primitif; il s'ouvre sur la salle des gardes; à droite, une antichambre, la chambre à coucher, pièces de vastes dimensions, un petit salon.

Les peintures de l'antichambre font voir Hercule montant à l'empyrée, ou plutôt glorifient allégoriquement Fouquet lui-même; dans la chambre à coucher Apollon dirige les flèches qu'il décoche sur l'Envie et autres monstres et les Muses célèbrent les mérites divers du présomptueux surintendant. Enfin, le petit salon est un lyrique

hommage à la beauté et aux vertus de Mme Fouquet.

Mais quand, en 1661, pour la fête du 17 août qu'allait suivre la plus éclatante disgrâce, Louis XIV vint à Vaux-le-Vicomte, accompagné de Colbert, s'il put examiner à loisir l'appartement de la femme de son trop hardi ministre, en admirer l'ordonnance générale et les riches accessoires, ce qui dut le frapper davantage, c'est la manufacture de tapisseries créée par Fouquet au Maincy, aux abords du parc, où travaillaient sous la conduite du Français Louis Blamard, deux cents hauts-lissiers, sinon plus, la plupart venus des Flandres. Ordonnateur de cette importante entreprise, Le Brun avait apporté des changements au mode de fabrication; le roi comprit la différence devant l'« Histoire de Méléagre », donna son éloge à une exécution plus parfaite que de coutume, et Colbert, qui allait tout diriger en paraissant obéir, partagea les sentiments de son maître. Le roi quitta Vaux-le-Vicomte résolu à s'attacher Le Brun.

Aussi, à peine revenu de Bretagne où s'était consommée la ruine de Fouquet, il le mande à Fontainebleau où la cour doit résider tout l'automne; sous les yeux du souverain, Le Brun peint la *Famille de Darius* qu'on estime un de ses meilleurs ouvrages, et Louis XIV récompense royalement l'artiste en lui donnant son portrait dans un ovale de gros diamants. L'année suivante il lui octroie des lettres de noblesse, le nomme écuyer, sieur de Thionville, lui ceint lui-même l'épée, et, en 1663, l'appelle à la direction de la manufacture récemment installée dans l'hôtel des Gobelins. L'année suivante, il le nomme son premier peintre avec pension de douze mille livres.

N'anticipons pas et disons que ses grands travaux chez

le président Lambert et le surintendant Fouquet n'avaient point empêché Le Brun de terminer bien d'autres ouvrages : le « May » de 1651, le *Martyre de Saint Etienne* (au Louvre) ; *Diogène visité par Alexandre*, et le *Serpent d'airain*, dans le goût de Poussin ; des morceaux de dévotion pour les oratoires de M. Poncet, conseiller à la Cour des Aides, et de Mme Plessis-Ballière ; pour les pères de Nazareth et les églises Saint-Germain l'Auxerrois, Saint-Paul, Saint-Cosme ; pour les collèges de Clermont et de Beauvais, le couvent de Picpus et les Carmélites du faubourg Saint-Jacques. Nous en oublions sans doute. Cependant notons cette aimable peinture connue sous le titre du *Silence*, commandée en 1655 par le comte d'Armagnac qui la donna au roi en 1696, au Louvre aujourd'hui. Le *Crucifix aux Anges*, également au Louvre, fut peint en 1652 ou 1653. Nous négligeons les compositions païennes, plus nombreuses encore. Du chevalet de Le Brun sortirent en même temps bien des portraits. A cette même époque appartient encore le plafond de la salle capitulaire du séminaire de Saint-Sulpice, le *Couronnement de la Vierge auquel assistent les pères des églises d'Orient et d'Occident*, très vaste composition disparue, que nous a conservée le burin de Louis Simonneau. La commande en avait été faite par le fondateur de la congrégation des Sulpiciens, M. Ollier, pour qui Le Brun, en 1557, acheva en hâte une *Descente du Saint-Esprit*, le digne prêtre, fort malade, souhaitant voir ce tableau dans la chapelle de son Séminaire avant de mourir.

Ce n'est pas tout. Au cours d'une période si féconde qu'elle eût suffi à remplir la carrière de tout autre, Le Brun entreprit de mettre un terme à l'omnipotence de la

Maîtrise. A coup sûr, celle-ci avait eu son temps d'utile autorité. Mais cette autorité était devenue vexatoire. Des privilèges excessifs avaient été accumulés en faveur de la Maîtrise. Un arsenal de défenses, d'injonctions, de contraintes, de pénalités lui garantissait le monopole de la peinture, de la gravure, de la sculpture ; elle prétendait avoir seule le droit d'enseigner des élèves, de fournir la ville et les faubourgs de tableaux, de statues et d'estampes. Le Brun entreprit de lui substituer une association plus libérale, une Académie imitée de celle de Saint-Luc qu'il avait vu fonctionner à Rome, dont la bonne organisation l'avait frappé. Après s'être concerté avec quelques confrères, Sarrazin, Le Sueur, Michel Corneille, Henri de Beaubrun, les deux Testelin, Juste d'Egmont, etc., la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture fut décidée en principe. Lui et ses amis en dressèrent les plans et statuts. La Maîtrise protégée par le Parlement et la routine, l'affaire se présentait grosse de difficultés. Le Brun et son groupe triomphèrent néanmoins, après une lutte fort laborieuse, longtemps incertaine, et très prolongée, puisque la nouvelle compagnie approuvée en conseil royal dès le 20 janvier 1648, vit au commencement de 1664 seulement sa prééminence conquise et ses adversaires en déroute. Le vrai fondateur de l'Académie royale, celui qui fut la tête et l'âme de l'entreprise, c'est Le Brun, à n'en pas douter [1].

C'est également Le Brun qui conçut l'idée de réunir en

[1] Sur la fondation de la célèbre Compagnie, voy. l'*Académie royale de peinture et de sculpture*, par L. VITET, lequel ne rend pas assez justice à Le Brun, d'ailleurs. — Le chancelier Séguier fut le premier Vice-protecteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture; Mazarin le deuxième, et, après Mazarin, Colbert. Le roi en était le Protecteur.

un même lieu les diverses branches de l'art et de confier à un seul la direction de ce régime nouveau. Pour nous l'évidence est complète. Le projet d'une centralisation bien plus puissante et rayonnante que celle dont il venait de faire l'essai, d'où étaient sortis les enchantements de Vaux, est son œuvre, et s'il parut agir en cette circonstance d'après des volontés supérieures, c'était le moyen d'empêcher toute résistance de se produire. Ce projet, en conversations journalières, à Fontainebleau, avec le roi et son ministre, le peintre de *la Famille de Darius* n'eut pas de peine à trouver l'occasion de le faire connaître, de le préciser. De là à le voir accepter il n'y avait qu'un pas. La raison en est simple : par une coïncidence singulière la pensée qui assiège le peintre et celle dominante alors d'un grand roi et d'un grand ministre avides d'ordre et de réglementation s'accordaient d'avance, exactement. A la soif de la gloire Louis XIV joignait le goût des délassements nobles, des plaisirs de l'intelligence ; Colbert saisissait avec passion tout ce qui pouvait accroître le renom et la prospérité de l'Etat ; l'un et l'autre, lors du séjour à Vaux, avaient été frappés du génie entreprenant de Le Brun, de sa prodigieuse activité ; à l'ample programme dont le peintre fit ressortir les séductions et les promesses, ils reconnurent la trempe d'un organisateur de premier ordre, l'autorité d'un esprit ingénieux, pratique et sûr. En devinant l'homme qu'il était, ils comprirent quel instrument il serait à leurs desseins. Le Brun venait à point. L'avènement de Colbert, la résolution que Louis XIV avait prise de régner trouvaient l'artiste prêt, armé de toutes pièces.

Le Brun était à la hauteur de son ambition et de sa for-

tune. Devenu régulateur de toutes les formes de l'art, il dota, plus français que dans ses peintures, les industries voisines de l'art d'un style vraiment national, qui persiste dans le monde sous le vocable du souverain qui en facilita l'éclosion : à la confiance du roi l'artiste répondit en créant le style Louis XIV.

Fouquet tombé, la décoration de Vaux se trouva interrompue pour n'être jamais poussée au delà. Un autre sort était réservé aux ateliers du Maincy, établis en 1657 par le surintendant, où l'on avait tissé d'après les cartons de Le Brun cinq pièces de l'*Histoire de Constantin* et l'*Histoire de Méléagre*. Du moins si on tarda peu à les abandonner, le prévoyant Colbert en entretint l'activité, après la chute de leur fondateur, jusqu'au moment où tout ce qu'ils contenaient, personnel, outillage, pièces en voie d'exécution put être transféré aux Gobelins et réuni, là, aux autres ateliers de tapisseries naguère disséminés dans Paris. L'hôtel des Gobelins avait été acquis le 6 juin 1662. La fabrication des tapisseries pour le compte du roi commença à la fin de l'année.

Cependant la Maison ne s'ouvrit pas seulement aux tapissiers de haute et basse lisse. Louis XIV, Colbert, et Le Brun, avaient des vues plus étendues. On y groupa en même temps, on y logea avec leurs familles, et on gratifia de privilèges des peintres en tous les genres, peintres d'histoire et de batailles, de paysages et de fleurs, d'ornements et d'architecture, d'animaux, de grotesques, même de miniatures, chacun devant s'employer aux modèles suivant sa spécialité ; et des dessinateurs, des orfèvres, des brodeurs, des graveurs, des ciseleurs, des ébénistes, des fondeurs, des lapidaires, des mode-

leurs, des statuaires, des sculpteurs sur bois et sur métaux, des marqueteurs « en bois et marbres de rapport », des mosaïstes grossirent bientôt la colonie, rien, désormais, ne devant se faire pour l'ornement des résidences du roi ailleurs que dans l'établissement dénommé « Manufacture royale des meubles de la couronne », sous le contrôle sans appel et la responsabilité de son directeur.

En un mot, il ne sortit rien des Gobelins, même les plus humbles objets, comme targettes, clefs, boutons de portes, qui ne fût exécuté d'après les croquis de Le Brun, ou des dessins faits sur ses indications, revus, souvent retouchés par lui (fig. 31). Il avait là, sous la main, les sculpteurs Girardon, Coysevox, Régnaudin, les deux de Marsy, Thibaut Poissant, Buister, Tuby, Granier, Michel Anguier et d'autres ; les graveurs Edelinck, Gérard Audran, Sébastien Leclerc, Poilly, Rousselet, Charles Simonneau ; les peintres Yvart, Noël et Antoine Coypel, Testelin, Verdier, Boulogne, La Fosse, Van der Meulen, Licherie, Houasse, Nocret, les deux frères de Sève, les deux Beaubrun qui étaient cousins, Michel Corneille, Bouzonnet-Stella, Fontenay, Monnoyer. Sans les nommer tous, il y avait les orfèvres Ballin, Verbeck, du Tel, Cousinet, Veaucourt, Merlin, Villiers ; les marqueteurs Horazio et Fernando Migliorini, Branchi, etc. ; les ébénistes André Boulle, Jean Macé, Sommer, et Domenico Cucci ; ceux qui dessinaient et peignaient les ornements et les grotesques : Guillaume Anguier, frère des sculpteurs, Lepautre, Berain, Gautier, Francart, les frères Lemoine, un Ballin fils, neveu ou frère de l'orfèvre, Nicasius Bernaert pour les camaïeux, Legeret, Lespagnandel, Filippo Caffieri pour la sculpture

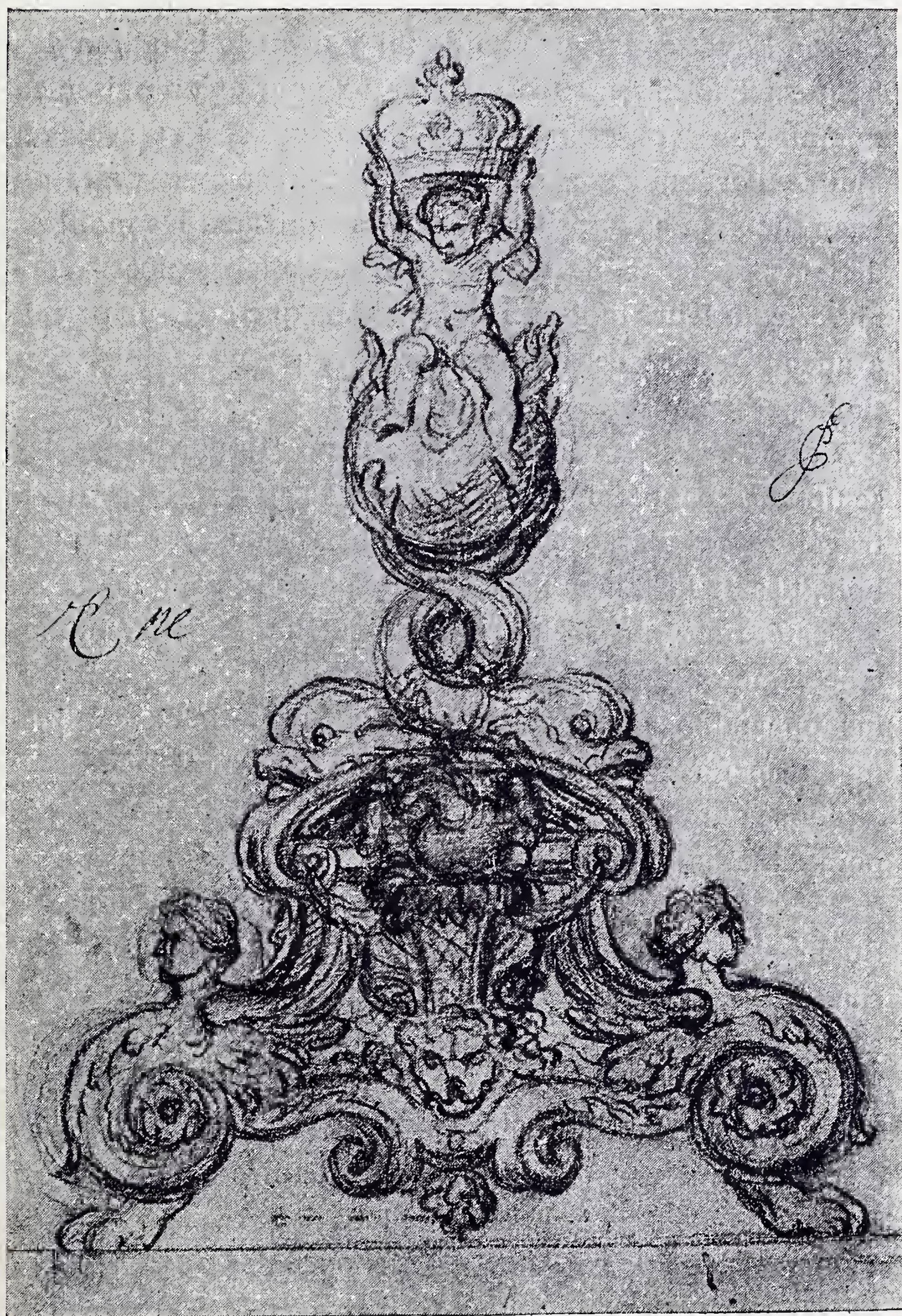


FIG. 31. — LE BRUN. — UN CHENET (Louvre).

ornementale ; il y avait les brodeurs Philbert Balland et Simon Fayette, Jacques Bailly ; il y avait le bataillon des hauts et bas lissiers trop nombreux pour qu'on puisse en nommer un seul, et ils étaient bien d'autres à recevoir du maître l'ordonnance de leurs statues, groupes, vases ou bas-reliefs, la composition de leurs tableaux, les modèles de leurs planches, de leurs meubles, de leurs pièces d'orfèvrerie, de leurs tapisseries, etc., sans que Le Brun permît à aucun de s'en écarter autrement que sur ses observations personnelles.

A dire le vrai, tous les peintres sauf Mignard, tous les sculpteurs sauf Puget, quiconque dessinait et gravait, travaillait les métaux et les pierres précieuses, ouvrait le bois, tissait la laine, l'or, la soie pour le compte de Sa Majesté, tous obéissaient au directeur dont l'omnipotence, même à y regarder de près, semble n'avoir été insupportable à personne, qui tirait parti de chacun jusqu'à transformer les médiocres en utiles auxiliaires.

Nous sommes arrivés au moment où Le Brun atteint le point calminant de sa carrière et son tempérament l'apogée de son essor. Il est sans concurrent à sa taille (Le Sueur s'était éteint en 1655, Poussin allait bientôt mourir). Il exerce une autorité absolue, une domination officielle, une influence irrésistible. Il s'est déjà multiplié en d'immenses travaux. Cette force de production, il la soutiendra sans fatigue apparente pendant trente années encore. Parmi ses contemporains quel autre eût aussi bien secondé et Colbert et le roi ?

Renonçons à donner le simple énoncé des ouvrages que Le Brun fit fabriquer aux Gobelins en orfèvrerie — la grosse argenterie du roi « fournit plus de 20 000 kilos à » la



FIG. 32. — LE BRUN. — LE MARIAGE DE LOUIS XIV (Tapisserie de la suite de « l'Histoire du Roi »).

fonte quand on la porta à la monnaie un jour de détresse nationale, au commencement de 1690 — en tapisseries (fig. 32) — 8 404 aunes de surface carrée, au dire de Lacordaire qui omet plusieurs séries dans son relevé [1], — en peintures, meubles, gravures, etc. ; négligeons le détail des autres travaux de notre peintre, souvent d'exceptionnelle importance. La galerie d'Apollon, au Louvre, par exemple. Un incendie la dévaste en février 1661 ; on décide de la rétablir ; Le Brun est chargé de tout conduire sur le plan nouveau qu'il présente ; et cette galerie est son chef-d'œuvre en même temps que l'une des plus belles pages de l'art du grand siècle, car on ne lui connaît pas d'égale en France, ni autre part, pas même à Versailles depuis que l'escalier des Ambassadeurs n'existe plus.

Et au moment même de la grande activité des travaux de la galerie d'Apollon, bien que le gouvernement des Gobelins en formation réclamât ses soins à tous les instants, Le Brun dirigeait le décor de nouveaux appartements aux Tuileries récemment agrandies ; entreprenait à Saint-Germain, sur la façade du vieux château de François I[er], des fresques colossales dans la manière italienne ; fournissait au prévôt des marchands vingt-cinq modèles de fontaines dont on projetait d'orner la ville, chacune comprenant plusieurs figures [2] ; dressait les plans de l'Aca-

[1] *Notice sur les manufactures des Gobelins et de la Savonnerie.* — Lacordaire a oublié dans sa récapitulation la série des *Muses* en dix pièces dont il fut tissé trois répliques : les *Festons et rinceaux*, huit pièces, et les *Portières*, séries plusieurs fois répétées aussi. — Pour le détail des ouvrages en tous les genres exécutés aux Gobelins, voy. l'*Inventaire du mobilier de la Couronne* (1663-1715) et *Comptes des bâtiments du Roi.*

[2] Ces fontaines ont été gravées par L. de Chastillon et forment recueil avec huit autres, également de la composition de Le Brun, exécutées pour Versailles.

démie de France à Rome, — peut-être Poussin en avait-il eu le premier l'idée, — embellissait la pompeuse cérémonie du baptême du dauphin à Saint-Germain (24 mars 1668) ; réglait les fêtes données par le roi à Paris et à Versailles [1] ; accompagnait Louis XIV en Flandre lors de la campagne de 1667, et, à son retour, composait trois des plus belles pièces de la tenture de « l'Histoire du Roi », *la Prise de Douai, la Prise de Tournay, le Siège de Lille;* enfin, achevait en 1668 les peintures connues sous le terme général de « Batailles d'Alexandre », *le Passage du Granique, la Bataille d'Arbelles, Alexandre et Porus, l'Entrée d'Alexandre à Babylone.* Audran a gravé d'admirables planches d'après ces tableaux qu'on exalta quand ils parurent, qui restèrent longtemps populaires. « Ce sont peut-être les plus beaux qu'il y ait au monde, » écrivait Perrault [2]. Mais, par un renversement de l'opinion, ils laissent sans émotion aujourd'hui un public attiré par d'autres modes, une critique penchée sur d'autres bruits. Suivant des avis très réfléchis, auxquels nous nous associons, on ne saurait pourtant avoir imaginé ces pages traversées d'un souffle épique sans prendre légitimement rang à côté des plus grands maîtres (fig. 33).

Le 13 avril 1670, Colbert ayant acquis le château de Sceaux, Perrault dut l'agrandir, Le Nôtre transformer en de féeriques jardins les champs d'alentour, Le Brun, naturellement, tout décorer. En 1673 on terminait les

[1] Les fêtes de 1663 à Versailles, pour parler de celles-là seulement, durèrent du 4 au 14 mai. Six cents personnes de la cour avaient été invitées. Les spectacles, les courses de bagues, les cavalcades se succédèrent. Il y eut des chars à construire, à orner, et deux cents costumes à dessiner.

[2] *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle.*

principaux travaux. Les gravures d'Israël Sylvestre renseignent sur les aspects divers de cette belle résidence avant les changements opérés du temps de la duchesse du Maine, celles de Gérard Audran sur deux peintures de Le Brun, de ses plus considérables, détruites en 1798. Ces peintures, c'était sur une large voûte, au pavillon dit de l'Aurore, l'*Assemblée des Dieux*, composition où s'agitaient cent cinquante figures environ; dans la chapelle, une coupole où l'artiste avait figuré *L'ancienne Loi accomplie par la nouvelle*, œuvre pleine de hardiesse et de grandeur, à la juger sur le document qui nous reste. Comme celle du Val-de-Grâce, la coupole de Sceaux eut l'honneur d'inspirer un poème. Seulement l'auteur ne s'appelle pas Molière et Mlle de Saint-André, « cette illustre Sapho du temps », au dire de Nivelon, en louant Le Brun

Qui met l'art au-dessus de toute la nature.

ne parvint pas, elle, à s'élever au-dessus d'une plate médiorité.

Il y avait dans la même chapelle des sujets de la vie de saint Baptiste, un groupe en marbre, le *Baptême de Jésus-Christ* [1]; dans le château plus d'une peinture, dans les jardins des statues, des groupes, des vases, des ornements, le tout exécuté par Le Brun, ou de son invention.

En conduisant les travaux du château de Colbert, Le Brun ne laissait pas de s'occuper de la décoration de Versailles et arrêtait pour « le Grand degré du roi », appelé

[1] Ce groupe n'a pas été détruit comme tous les autres ouvrages qui ornaient la résidence de Colbert. Exécuté par Tuby sur les dessins de Le Brun, il a été conservé. Il est dans l'église paroissiale de Sceaux.



FIG. 33. — LE BRUN. — LE PASSAGE DU GRANIQUE (Louvre).

plus communément « l'escalier des Ambassadeurs », l'un des plus beaux projets que lui ait inspiré sa riche imagination. Mais la description d'un ouvrage de cette ampleur, aussi magnifiquement ordonné, demanderait un tel espace qu'il faut renoncer à l'entreprendre. Nous nous bornons à publier en gravures un des angles du plafond, une des peintures des parois, et renvoyons le lecteur curieux de plus de renseignements aux dessins conservés au Louvre, aux estampes de Baudet, de C. Simonneau, de Surugue, aux récits de Félibien, de Piganiol de la Force, de Dussieux, à ce que nous avons nous-même publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, (fig. 34 et 35).

Car il n'existe plus. Sa splendeur, ses beautés ne l'ont point protégé. Commencé en 1671, achevé en neuf années, il fut détruit vers 1752 sans que rien ait subsisté des dispositions générales, des ornements de marbre et de bronze, des fresques des parois, ni des peintures des voussures et du plafond, exécutées sur toile et marouflées. Le roi Louis XV s'était fait accommoder une façon de maison bourgeoise dans les appartements de son grand aïeul, trop hauts pour sa taille. Peut-être jugea-t-il aussi le « Grand degré » trop imposant pour sa gloire. Il ordonna qu'on le démolit et sur son emplacement fit bâtir un logement à l'intention de la princesse Adélaïde, sa fille.

Si assidu qu'il ait été aux travaux complexes du « Grand degré », Le Brun fut en même temps occupé à Marly dont Hardouin-Mansart avait commencé la construction en 1679 [1]

[1] Là, ce furent des fresques aux façades du pavillon du Roi, dans le goût italien, comme au Château-Vieux de Saint-Germain. Le Brun se borna à indiquer des embellissements analogues pour les douze autres pavillons. Voy. les gravures de Chastillon.

et eut à mettre en œuvre, à pousser avec son ardeur accoutumée, l'immense décor de la galerie de Versailles, longue de soixante mètres environ, large de dix, non compris les deux vastes salons auxquels elle aboutit à ses extrémités.

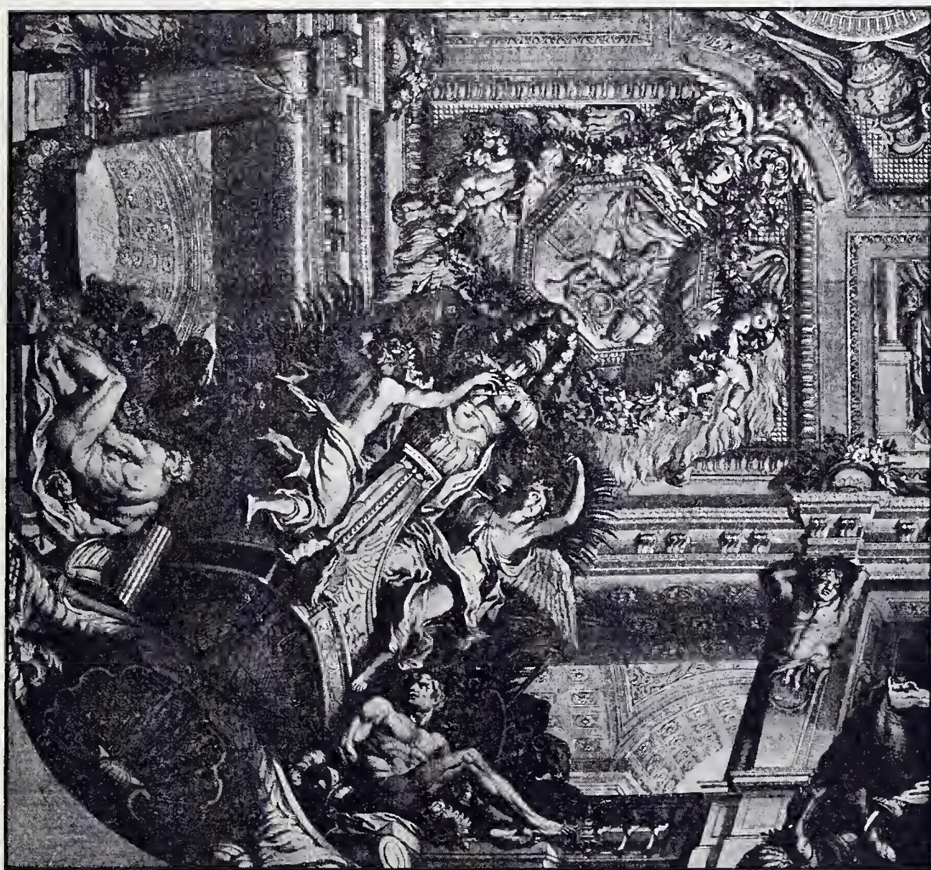


FIG. 34. — LE BRUN. — UN DES ANGLES DU PLAFOND DE L'ESCALIER DES AMBASSADEURS (Versailles).

La galerie entreprise à la fin de 1679 retint Le Brun pendant près de quatre années ; en novembre 1686 il achevait les salons de « la Guerre » et de « la Paix ». Ce colossal ensemble où se déroulent allégoriquement, avec plus de zèle que de clarté, les actions de Louis XIV depuis la paix des

Pyrénées jusqu'à celle de Nimègue, nous renonçons à le décrire ; un long chapitre suffirait à peine à l'explication de ces peintures encadrées de bordures merveilleusement travaillées par Philippe Caffieri au détail des grands trophées de bronze doré plaqués dans les entrefenêtres, des autres plus petits accostés d'enfants en ronde-bosse et répartis sur la corniche, de la corniche elle-même, des impostes, des festons, des cariatides peintes imitant le bronze, de la frise, sorte de voussure ornée à profusion, toutes les sculptures par Tuby, Lespagnandel, Coysevox, d'après les dessins de l'inépuisable Le Brun, les motifs se répétant parfois, quand l'équilibre le commande, mais sans se copier servilement, le maître excellant à varier les combinaisons du même sujet.

L'enthousiasme contemporain fut au comble. On n'eut pas assez d'éloges pour une œuvre dans laquelle, disait-on, tout avait été conduit aussi loin et aussi haut que possible, et soixante années plus tard cette vogue durait encore puisque Desportes ne crut point dépasser les bornes de la louange en faisant du peintre l'émule de Virgile et d'Homère à la fois. On en décide un peu différemment aujourd'hui.

Que par ses proportions et son ensemble, l'œuvre reste grandiose, d'une majesté superbe, soit ; on comprend qu'elle ait paru digne du souverain et de son orgueilleuse magnificence. S'il en fouille les détails, le regard est fréquemment encore arrêté et séduit, Mais il glisse indifférent sur les emphatiques compositions de la voûte. Devenues confuses avec le temps, elles sont, du reste, malaisément déchiffrables en bien des endroits. Cependant les gravures qu'en ont fait Cars, Simonneau, Cochin, Tar-

dieu, Lépicié et d'autres sont des informations qui autorisent une opinion éclairée, et malgré bien des parties où le



FIG. 35. — LE BRUN. — LES DIFFÉRENTES NATIONS DE L'EUROPE (Escalier des Ambassadeurs).

maître garde sa force, il semble impossible de compter ces peintures parmi les meilleures du peintre officiel du roi.

Quand il les exécuta, Le Brun était peut-être trop chargé de travaux. Tout en s'appliquant au décor de la galerie et des deux salons annexes, il faisait commencer sur ses indications, terminer sous sa surveillanee, les peintures des appartements par des artistes qui s'appelaient Noël Coypel, Claude Audran, Houasse, Verdier, Jouvenet, Michel Corneille, Jean-Baptiste de Champaigne, Jean-Baptiste Blanchard, La Fosse. Ce fut alors un temps d'activité fiévreuse à Versailles. On travaillait partout à l'intérieur du palais, partout dans les jardins où les bosquets, les parterres, les bassins ne cessaient de recevoir des embellissements en groupes, statues, vases dont Le Brun avait donné l'idée, et le plus souvent dessiné le modèle.

Toutefois au cours de ces travaux un événement survint qui allait avoir des conséquences graves pour la suite de la carrière de Le Brun : Colbert meurt le 6 septembre 1683 ; le marquis de Louvois, ministre de la guerre, lui succède comme surintendant des Bâtiments du roi. Louvois haïssait Colbert ; il a ses créatures ; à ses nouvelles fonctions il apporte son caractère particulièrement agressif et violent ; c'est la fin de la toute-puissance du « premier peintre ». Le Brun qui n'eut plus d'ouvrages d'apparat à imaginer et à conduire se réfugia dans les sujets de sainteté, moins dans la tournure de son talent : *le Christ servi par des anges*, *Madeleine repentante*, *Jésus élevé en croix*. *Moïse défendant les filles de Jethro*, *le Mariage de Moïse*, *Jésus portant sa croix*, une *Entrée de Jésus à Jérusalem*, une *Nativité*, tableaux compliqués, chargés de figures, et il en eût fait bien d'autres si la maladie ne l'avait arrêté. Il s'éteignit le 12 février 1690, âgé de soixante et onze ans moins douze jours.

Penseur certainement inférieur à Poussin, inférieur, certainement aussi, à Le Sueur pour la tendresse et le charme, Le Brun fut néanmoins un artiste de très haute race. « Il n'y a guère de son temps, a dit Charles Blanc, que deux hommes qui lui soient comparables sous le rapport de la capacité du cerveau, Colbert dans l'administration de la France, Louis XIV dans son métier de roi [1]. » Rien de plus vrai. Ce fut un metteur en scène de premier ordre, un praticien consommé, infatigable, d'une puissance de production extraordinaire. Il eut des défauts — qui échappe à cette fatalité ? — mais ce sont surtout les défauts de son temps. Il aima à peindre ce que le roi et les courtisans aimaient à voir, donnant ainsi la mesure de l'esprit, des élégances riches et solennelles de la cour à laquelle il appartint, dont il parla le langage. La plupart des ouvrages qui sortirent de ses pinceaux ou qu'il fit exécuter ont cet intérêt. Maintenant, il faut se défendre de l'oublier, son admirable école d'art décoratif fonda et affirma au loin la suprématie du goût français, et, en dépit des efforts faits pour la déplacer, cette suprématie, plus de deux siècles écoulés, se maintient toujours universellement admise. Cela mérite bien quelque reconnaissance.

Aussi, dans la multitude de tableaux du « premier peintre du roi », noblement entendus, travaillés avec assurance et sans tourment, plus d'un commandera l'attention, sans doute, et se fixera dans la mémoire ; cependant, « la Manufacture royale des meubles de la couronne » reste le plus beau titre de Le Brun devant la postérité, celui qui lui assure les privilèges d'une juste et glorieuse renommée.

[1] Charles Le Brun. *Histoire des peintres de toutes les écoles.*

CHAPITRE VI

PIERRE MIGNARD. — LES PORTRAITISTES

Le Brun mort, toutes les charges, tous les honneurs dont il avait été revêtu passèrent à Pierre Mignard, son rival.

L'Académie royale de peinture et de sculpture fit célébrer aux Grands-Augustins, le 4 mars, un service à l'intention de son défunt directeur, l'église ornée « d'une tenture très propre et plus grande que celle dont on a accoutumé de se servir, avec aussy un plus fort luminaire » ; le lendemain, sur un ordre de Louvois, elle nomma Mignard dans la même séance, académicien, professeur, recteur, chancelier, directeur enfin. Préalablement, le roi avait « accordé à Monsieur Mignard la qualité de son premier peintre et tous les titres, prérogatives et places que possédoit cy-devant Monsieur Le Brun [1] ». C'était honorer magnifiquement une longue et active carrière — Mignard était presque octogénaire alors ; — en même temps, c'était la victoire d'une puissante intrigue.

Il est vrai, le peintre jouissait d'une renommée immense. Plein de la plus orgueilleuse confiance en sa capacité, il

[1] *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture.* — Mignard était trop âgé pour être un directeur utile des manufactures royales ; il n'en eut guère que le titre. « D'après une tradition, peu certaine, il est vrai, il ne serait jamais venu aux Gobelins » (A.-L. Lacordaire, *Notice sur les manufactures des Gobelins et de la Savonnerie*).

tenait ses confrères à distance, jusqu'à ne céder le pas à aucun. « Il portait en lui je ne sais quel attrait singulier pour les lettrés, pour Molière avant tous, pour La Fontaine et La Bruyère, pour Chapelle et Scarron, Racine et Boileau, voire pour Bossuet[1] ». Scarron l'appelait « le plus grand peintre du siècle ». La Bruyère en disait : « Vignon est un peintre, l'auteur de *Pyrame* est un poète; mais Corneille est Corneille et Mignard est Mignard. » Auprès des grandes dames dont nul ne savait mieux surfaire la beauté, chez les grands seigneurs que son esprit orné et ses manières séduisaient, l'engouement était plus débordant encore. Mais l'académie n'oubliait pas qu'il avait toujours refusé hautainement de frayer avec elle et conservait à Le Brun, son fondateur haï de Mignard, un souvenir profond de reconnaissance. Entre la compagnie et le nouveau directeur les relations ne cessèrent point d'être mesurées ; à plus d'un demi-siècle de là, dans « la vie de M. Mignard » que Lépicié, secrétaire, lut à l'Académie le 3 août 1743, on sent persister encore la froide réserve des premiers jours.

Pierre Mignard est né à Troyes en novembre 1610. Il était destiné à la médecine. Il préféra être peintre, comme son frère Nicolas, son aîné de cinq ans; on l'envoya, âgé de douze ans, étudier à Bourges, chez un artiste en renom du pays qui s'appelait Boucher[2], qui le garda une année à son

[1] De Chennevières. *Essais sur l'Histoire de la peinture française.*

[2] Boucher ou Bouchier, né à Bourges le 20 août 1568, mort vers 1633, peintre et graveur. Ses tableaux, il en fit beaucoup, n'ont pas tous péri ; on en rencontre à la Cathédrale, à l'église Saint-Bonnet, au musée de Bourges. M. de Chennevières, dans ses *Peintres provinciaux*, parle avec éloge de Boucher qui fit trois fois le voyage de Rome. Les estampes de Boucher sont rares. Charles Le Blanc en signale seulement six dans son *Manuel de l'amateur d'estampes*.

école. De retour à Troyes, il y resta peu, s'en fut à Fontainebleau, où il avait obtenu de dessiner et peindre d'après les chefs-d'œuvre du cabinet du roi, cela durant deux ans; puis, eut à décorer la chapelle d'un château voisin de sa ville natale. Ce décor achevé, le maréchal de Vitry, le propriétaire du château, lui facilita l'accès de l'atelier de Vouet. Frappé de ses progrès, touché de sa belle mine, Vouet lui offrit une de ses filles en mariage. Mignard s'excusa, partit pour Rome et s'y installa au commencement de 1636. Il devait y faire un séjour de presque vingt-deux ans.

A Rome, il retrouva Dufresnoy, un camarade de l'atelier Vouet, avec qui il se lia d'une amitié fraternelle. « Les deux amis ne se quittaient jamais, dit Félibien, et c'est pourquoi on les appelait dans Rome les inséparables; ils n'avaient rien de secret ni de particulier; les biens de l'esprit comme ceux de la fortune leur étoient communs. » Mais Dufresnoy était moins un peintre qu'un rêveur, un poète [1]. Cependant il accompagna Mignard dans toutes ses études et l'aida dans la copie des fresques d'Annibal Carrache, au palais Farnèse, commandée par Louis du Plessis, cardinal de Lyon, frère aîné du cardinal de Richelieu, venu à Rome en 1644, amenant à sa suite Nicolas Mignard. —

[1] Charles Dufresnoy (1611-1665), fils d'un apothicaire de Paris qui eut désiré le voir médecin, étudia chez Perrier d'abord, ensuite chez Simon Vouet. A Rome où il arriva en 1633, il dessina assidûment d'après l'antique et copia des peintures de Raphaël, de Titien, d'Annibal Carrache, sans parvenir à devenir un praticien habile. Aussi son meilleur titre est son poème latin sur la peinture. *De arte graphica*, traduit en italien, en allemand, en anglais, en hollandais, et, par de Piles, en français, « poème profondément pensé, écrit d'un style mâle, concis et plein de nombre, frappé au coin de la plus haute latinité, en a dit Charles Blanc (*Histoire des peintres de toutes les écoles.* — Ecole française, t. I).

Celui-ci séjourna peu dans la ville éternelle ; bientôt il retournait à Avignon où il se mariait et se fixait définitivement.

Mais déjà Pierre Mignard s'était implanté dans les sympathies romaines par des portraits d'une heureuse réussite, les portraits des frères Arnauld, de M. de Lionne, notre plénipotentiaire près des princes d'Italie, et d'Urbain VIII, le pape régnant. Il en fit d'autres des plus notables personnages. Posèrent devant lui le bailli de Valencey, ambassadeur de France, le commandant des Vieux, envoyé de Malte, le duc de Guise, candidat au trône de Naples, les deux cardinaux de Médicis, le cardinal Barberini, le cardinal d'Este, le prince Pamphili, neveu d'Innocent X, et Innocent X lui-même, successeur d'Urbain VIII, vigoureux septuagénaire dont Vélasquez fit cette effigie si vivante qu'on admire à la galerie Corsini, qu'on portait à la procession comme le souverain pontife en personne. Mignard exécuta le portrait d'un troisième pape, Alexandre VII, exalté à la mort d'Innocent X. De tels clients disent assez l'estime où l'on tenait l'artiste français dans Rome, comme peintre de portraits. « Le sieur Mignard est celuy que je connais qui les fait le mieux, » écrivait Poussin à Chantelou, le 2 août 1648, « quoique froids, fardés et sans aucune facilité ni vigueur », ajoute-t-il, il est vrai.

En même temps que sa réputation se faisait et se consolidait par les portraits de personnages de la plus haute qualité, il peignit en grand nombre, avant et après un voyage dans l'Italie du Nord, des Vierges pour oratoires, qu'on désigna sous le surnom de « mignardes ». Elles, également, eurent du succès. La conception n'en fut jamais très élevée, le sentiment en resta puéril ; mais elles

durent plaire par leur facture doucereusement aimable, et encore aujourd'hui elles trouvent parfois des admirateurs attardés. L'exemplaire conservé au Louvre autorise cette réserve. L'abbé de Monville qui a rempli un volume de la glorification de Mignard, raconte que *la Vierge à la grappe*, est dans la « meilleure manière » du peintre, ce qui ne laisse pas d'inquiéter un peu sur les mérites des autres « mignardes », que nous ne connaissons pas.

Cependant, si occupé qu'il ait été aux portraits qu'on sollicitait de ses pinceaux et aux vierges dont le débit était assuré, il s'occupa à des compositions pour des églises, à Saint-Charles *alle quattro fontane*, entre autres, exécutées à la fresque, mode italien par excellence qui n'admet pas l'hésitation et veut la réussite au premier coup, dans lequel il montra une habileté qu'on n'attendait guère d'un peintre aussi enclin à polir et repolir ses ouvrages.

En 1654 il se rendit auprès de son ami Dufresnoy, à Venise depuis l'année précédente, et visita au passage plusieurs villes de l'Etat ecclésiastique et de l'Italie du nord, Rimini, Bologne, Modène, Parme, Mantoue, reçu partout avec une distinction particulière, ce qui ne manqua pas de rehausser en son esprit la grande opinion qu'il avait de lui-même. A Rimini, il peignit le portrait du cardinal de Sforza, à Modène, ceux des princesses Isabelle et Marie, filles du duc. Le vieil Albane, dont la renommée singulière n'avait point encore subi d'outrages, le retint pendant six semaines à Bologne. Mignard rentra à Rome à la fin de 1655; se maria, l'année qui suivit, avec Anna Avolara, fille d'un architecte, d'une parfaite beauté, et, en octobre 1657, sur l'ordre du roi transmis par M. de Lionne,

se résigna à rentrer à Paris. Il y arriva en juin ou juillet 1658, ayant été retenu à Avignon par une maladie grave. A Avignon, il fit le portrait de la marquise de Ganges « la belle provençale », comme on l'appelait à la cour, que sa fin tragique rendit célèbre[1]. Là, aussi, Molière et Mignard nouèrent l'amitié dont la *Gloire du Val-de-Grâce* est le poétique et noble témoignage.

Il fit d'autres portraits à Avignon pendant sa convalescence. Quand il s'acheminait vers Paris, à Lyon, un nouvel ordre vint le presser de se rendre à Fontainebleau. « Le mariage du roi avec l'infante d'Espagne se traitait alors; le ministre lui dit qu'il fallait peindre Sa Majesté dans le moment; le portrait fut fait en trois heures et envoyé sur-le-champ à Madrid. Il fit celui de la reine-mère et mit tout son art à imiter ses belles mains qui étaient si admirées[2]. » Mazarin voulut lui aussi être peint par Mignard, et après le cardinal-ministre, Philippe d'Orléans, frère du roi. La vogue n'était pas lente à venir. A Paris, en effet, se succèdent les portraits de la jeune reine, du duc d'Epernon, du duc d'Enghien, de la princesse Palatine, du chancelier Séguier, du duc de Baufort, de Bossuet, de Le Tellier, de Villacerf, de Turenne, de La Reynie, de Marie de Lorraine,

[1] Elle avait vingt-deux ans alors. Veuve du marquis de Castellane, elle venait d'épouser le marquis de Ganges. Ses deux beaux-frères, l'un abbé, l'autre chevalier de Malte, conçurent pour elle une passion criminelle don elle repoussa les entreprises. La vengeance des deux beaux-frères fut atroce : ils l'obligèrent à prendre du poison, et comme elle tentait de fuir, ils la poursuivirent et l'achevèrent du pistolet et de l'épée. Le Parlement de Toulouse condamna les assassins, par contumace, à être rompus vifs. Le marquis n'avait peut-être pas été étranger au crime. Puni par la dégradation, la confiscation de ses biens et l'exil, il périt avec son frère le chevalier à Candie, dans un combat contre les Turcs. L'abbé mourut en Hollande où il s'était réfugié.

[2] Discours de Lépicié. *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II.

de la duchesse de Châtillon, de la comtesse de Grignan, de Molière, de Ninon de Lenclos, de Catherine Mignard, sa fille, souverainement belle, devenue comtesse par son mariage avec le comte de Pas de Feuquières (fig. 36). La place fait défaut pour prolonger la nomenclature.

Mais peindre de grands sujets, faire preuve de talent ailleurs que dans le genre où il triomphe est ce que Mignard souhaite surtout. Aussi, il accepte avec joie de décorer deux pièces de l'hôtel du duc d'Epernon, et bientôt son ambition n'a plus rien à prétendre : la reine-mère le choisit pour développer sur la coupole de sa chapelle du Val-de-Grâce, une fresque, la plus vaste qui soit, où se meuvent deux cents figures environ, de proportions colossales. Cet énorme ouvrage subsiste. Le temps ne l'a pas trop altéré.

On y voit le paradis ouvert. Au milieu, sur un trône de nuages siège la Sainte-Trinité, c'est-à-dire le Père, et le Fils, le Saint-Esprit voltigeant au-dessus sous la forme d'une colombe. Un peu au-dessous, à gauche, la Vierge, saint Jean à droite ; plus bas, les grandes figures de l'Ancien Testament, les apôtres, les pères de l'Eglise, des saints, dont saint Louis, des fondateurs d'ordres, des martyrs, les saintes Claire, Catherine, Scholastique, Thérèse, Cécile, — le peintre répétera plus tard l'attitude et l'expression de celle-ci dans un tableau médiocre du Louvre, — beaucoup d'autres, et la reine à genoux, la meilleure figure peut-être de la composition, accompagnée de sa patronne, offrant à Dieu le modèle de l'église que sa pieuse reconnaissance dédie *Jesu nascenti Virginique Matri*. Des anges traversent l'espace. Au fond, en rangs pressés, la multitude des chœurs célestes.

Sans une grande hauteur, ni beaucoup de force dans le style, d'un dessin souvent lâche et tourmenté, mal-



FIG. 36. — P. MIGNARD. — CATHERINE MIGNARD, COMTESSE DE FEUQUIÈRE (Musée de Versailles).

gré des poses outrées, des gestes excessifs, l'œuvre a de la fierté et marque sinon une vraie originalité, du

moins une hardiesse de mise en scène incontestable. Sans oublier que la coloration est restée généralement claire, délicate. C'est un des avantages de la fresque de garder ses tonalités légères et fuyantes quand la peinture à l'huile, au contraire, s'assombrit toujours et devient pesante sous l'action des années.

Aidé de son ami Dufresnoy, Mignard acheva en 1663 cette œuvre gigantesque. Elle lui avait demandé moins d'une année de travail, huit mois, dit-on. Le succès en fut général, très vif, et justifié, en définitive, par des mérites difficiles à méconnaître.

Mignard eut d'autres fresques à exécuter : en 1664, à l'hôtel du contrôleur des finances d'Herwart, précédemment au duc d'Epernon, un plafond à l'Arsenal, une chapelle à Saint-Eustache, à Saint-Cloud, en 1677, dans la galerie du château ; à Versailles, dans la petite galerie et les chambres qui en dépendent. Tous ces ouvrages ont disparu depuis longtemps pour des causes diverses, sauf le décor de Saint-Cloud qui a péri en 1871, dans l'incendie allumé par les Allemands, l'armistice signé. Nous en avons gardé un souvenir trop vague pour en parler avec assurance ; nous nous rappelons seulement une impression générale de coloris moins obscur et plus fin, conséquence de la fresque, que celui des autres peintures de la même période (fig. 37).

Des églises, des maisons religieuses commandèrent à Mignard des peintures de dévotion, — citons une *Visitation* destinée au couvent des filles de Sainte-Marie (à Orléans), composition heureusement équilibrée (fig. 38) — des particuliers des sujets historiques ou des allégories. Toutefois, ce sont des portraits qu'on lui demandait de préférence. Pas de princesse ou de prince, pas de personne consi-



FIG. 37. — P. MIGNARD. — LA BOUTIQUE DE VULCAIN ET LE DIEU PAN, ACCOMPAGNÉ DES BACCHANTES ET DES FAUNES (Saint-Cloud).

dérée à la ville et notable à la cour qui n'ait voulu son effigie de sa main. Mignard avait fait les portraits de trois papes; il en peignit dix de Louis XIV. La dernière fois qu'il posa, le roi lui dit : « Vous me trouvez vieilli ? » En courtisan qui sait le prix des mots, Mignard répond : « Je vois seulement sur le front de Votre Majesté, Sire, quelques campagnes de plus. »

Mignard qui avait coutume de dire : « je considère les paresseux comme des hommes morts », fut constamment laborieux, jusqu'aux derniers jours de sa longue existence. Il était arrivé à l'extrême vieillesse, — il avait quatre-vingt-un ans — quand Louvois l'ayant consulté sur le projet de décorer la coupole des Invalides, il osa entrevoir l'occasion de couronner sa carrière par une œuvre exceptionnelle : en deux mois, il crayonna une composition compliquée et touffue comme celle du Val-de-Grâce. Le ministre l'agréa. Mais l'affaire subit des retards et le peintre mourait le 13 mai 1695, — il venait d'achever un *Saint Luc peignant la Vierge*, — à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, avant d'avoir pu entreprendre la réalisation de son dernier rêve. — Louis XIV ne donna pas de successeur à Mignard dans la charge de premier peintre du roi.

En dépit d'œuvres multiples, Mignard surnommé « le Romain » à cause de son séjour prolongé dans la ville papale, n'a exercé aucune action sur l'art de son pays et de son époque. Ses tableaux n'étaient pas de ceux qui ouvrent des voies nouvelles. Ils ne diffèrent guère, pour le goût général, de ceux des autres peintres contemporains; sauf, bien entendu, qu'en des proportions faciles à mesurer, Poussin mettait bien plus de raison et de réflexion dans les siens, Le Sueur plus de grâce attendrie, Le Brun de chaleur et de variété. Ses portraits le recommandent.



FIG. 38. — P. MIGNARD. — LA VISITATION DE LA VIERGE

Seulement, ne l'oublions pas, lui aussi Le Brun en fit

dont l'art français peut le remercier, et l'on connaît d'un flamand de ce temps-là fixé à Paris, Philippe de Champaigne, des effigies d'un accent physionomique, d'une fermeté et d'un style que Pierre Mignard n'atteignit jamais. D'ailleurs la peinture de portraits allait devenir une des formes de notre art national les plus florissantes, sans continuer Pierre Mignard, sans céder rien à son influence.

Nous avons dit que Nicolas Mignard (1605-1668) précéda son frère Pierre dans la vie et dans la peinture. Établi à Avignon, — d'où le surnom de Mignard « d'Avignon », — il exécuta des compositions décoratives en des hôtels de Provence, des tableaux pour la Chartreuse de Grenoble, aux Tuileries, dans « l'appartement d'en bas », des peintures dont Félibien assure qu'elles plaisaient « par une sorte d'élégance et de grâce ; mais le peintre manquait de feu ». Le portraitiste a droit à plus d'estime. Concurremment avec son frère, sans lui être sensiblement inférieur, il fit des portraits du roi, de la reine, de Mazarin, de hauts dignitaires de l'Église, de grands personnages et de belles dames de la cour. En d'admirables planches Antoine Masson a reproduit les ressemblances de Guillaume de Brisacier, du cardinal de Bouillon, du duc d'Albret, du comte d'Harcourt. Le peintre doit être pour quelque chose dans la beauté de ces estampes.

Du reste, il n'avait pas l'humeur altière et dédaigneuse de son frère. On le voit, en effet, lui, Nocret et Dorigny, le 3 mars 1663, venir dire à l'Académie « que l'estime qu'ils ont toujours fait de l'Académie, leur avait, il y a longtemps, fait naître le désir d'en être[1] ». La compagnie y mit de la

[1] *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. I.

coquetterie : elle les nomma sur-le-champ académiciens et chanceliers. L'année suivante, Mignard fut élu professeur, puis adjoint à recteur et recteur. Nicolas Mignard a fait mordre quelques eaux-fortes d'une pointe habile et très ferme, d'après des compositions d'Annibal Carrache au palais Farnèse. — Son fils cadet, Paul, entra à l'Académie en 1672. Celui-là n'a point laissé d'ouvrages dignes de mémoire. — De l'entrée de Nicolas Mignard et de son fils Paul à l'Académie où Le Brun régnait, il est facile de conclure que le despotisme de Pierre Mignard sur ses proches fut assez tempéré.

Des portraitistes qui menèrent quelque bruit au XVIIe siècle sont aujourd'hui à peu près inconnus parce que leurs œuvres démarquées figurent dans les musées ou passent dans les ventes sous des noms d'emprunt. Ainsi Ferdinand Elle, dit « le Vieux » (1612-1689), fils du flamand qui donna un instant des leçons à Poussin, fut, dès la fondation, de l'Académie. Au Louvre avec le portrait de T. Regnaudin. Son fils, autre Ferdinand Elle (1648-1717), académicien en 1681 sur la présentation du portrait de Samuel Bernard (au Louvre), peintre en miniature, père du fameux financier ; Martin Lambert (1630-1699), élève des Beaubrun ; — pour sa réception à l'Académie en février 1675, il fit leurs portraits sur la même toile, travaillant au même ouvrage comme ils avaient coutume. — Nicolas Heude, né au Mans, reçu de l'Académie le 15 avril 1673 sur un tableau à présent à Versailles, *Comme Hercule fait le portrait de M. le prince* (Condé) *sur une peau de lion*, idée qu'on trouva sans doute ingénieuse en ce temps de mythologie à outrance et que nous jugeons, nous autres, passablement ridicule; — Laurent Fauchier (1643-1672), un des

très rares élèves de Pierre Mignard, qui avait étudié d'abord chez Finsonius et ne retint de ses maîtres ni la dureté de celui-ci, ni la douceur un peu molle de celui-là. Au musée de Nantes des portraits de cet artiste oublié ; un d'homme jeune, entre autres, au regard clair, à l'expression vivante, d'une exécution correcte et personnelle.

A Claude Lefebvre (1632-1673), accordons plus de place. Après avoir traversé l'atelier de Le Sueur, il eut les leçons de Le Brun, lequel ayant vu de ses tableaux, une *Nativité*, à l'ermitage de Franchart, les *Quatre Évangélistes* à Passy, près Moret, l'*Éducation des novices*, au noviciat des Jacobins, faubourg Saint-Germain, lui conseilla de s'en tenir à la peinture de portraits, mieux à la portée de son tempérament. Lefebvre eut le bon esprit d'écouter cet avis. Le succès suivit, puisqu'il eut à peindre successivement les portraits du roi, de la reine, du dauphin, de Philippe d'Orléans, de Mlle de Montpensier, de Colbert, du duc et de la duchesse d'Aumont, de Coislin, évêque d'Orléans, de bien d'autres, de l'organiste Couperin, par exemple, du musicien Lecamus, du graveur Chauveau, et alla en Angleterre où ses peintures furent estimées presque à l'égal de celles de Van Dyck, ce qui outrepassait, certainement, la bienveillance permise. En même temps que Nicolas Loir, Noël Coypel, Tortebat, Guillerié (ou Quilerier), il fut agréé par l'Académie le 31 mars 1663, en dehors des « formalités ordinaires », sans autre examen « que la connaissance que la Compagnie a de leurs mérites [1] ».

Portraits d'un maître et de son élève (au Louvre) est une peinture supérieure à toutes celles que l'on connaît de

[1] *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. I.

Claude Lefebvre. Ce serait, alors, le chef-d'œuvre du peintre. On y sent le respect de la nature. La couleur a la



FIG. 39 — CLAUDE LEFEBVRE. — PORTRAIT D'UN MAÎTRE ET DE SON ÉLÈVE (Louvre).

force de la vérité. L'exécution révèle la sagacité de la raison française (fig. 39).

Jean-Baptiste Santerre (1650-1717) eut de la réputation comme portraitiste. Mais las des exigences de ses modèles il finit par abandonner le genre, résolu à peindre seule-

ment des figures de fantaisie vêtues ou dévêtues à son caprice. Ses tableaux ne furent jamais compliqués. Pour



FIG. 40. — SANTERRE. — SUZANNE AU BAIN (Louvre).

son entrée à l'Académie le 18 octobre 1704, — il s'était présenté en 1698 comme peintre de portraits, — il fit la *Suzanne* du Louvre (fig. 40), œuvre sinon de grand style, où il y a de la grâce, du moins de la délicatesse, un modelé

précieux et attendri, et où les chairs de la jolie baigneuse



FIG. 41. — SANTERRE. — LA DUCHESSE DE BOURGOGNE
(Musée de Versailles).

sont colorées d'une note ambrée à laquelle n'étaient guère

accoutumés les académiciens qui jugèrent l'auteur digne de la Compagnie. Il a plusieurs portraits à Versailles, ceux du régent, de la troisième fille de ce prince, l'abbesse de Chelles. Surtout celui de la duchesse de Bourgogne à vingt-quatre ans mérite l'attention sympathique des connaisseurs (fig. 42).

Largillière et Rigaud furent des portraitistes plus fortement doués que les précédents, plus dégagés des formules accoutumées. Le premier avait eu l'occasion originale d'étudier dans les Flandres plutôt qu'en Italie, comme le voulait l'usage, à quoi il gagna une liberté de facture, un goût de coloration qui durent paraître choses nouvelles et qui l'étaient effectivement. Il naquit à Paris en octobre 1656. Les circonstances l'amenèrent fort jeune à Anvers. Un peintre assez habile, nommé Goebauw, après lui avoir donné les premières leçons, en vint à lui confier l'exécution des accessoires dans ses tableaux, des fleurs, des fruits, des poissons, des légumes. A dix-huit ans, il prit congé de Goebauw pour se rendre en Angleterre où les peintres étrangers étaient en grande faveur. Le Westphalien Lely, portraitiste implanté à la cour de Charles Ier, dont la gloire avait succédé à celle de Van Dyck, l'accueillit avec sympathie, le fit connaître, le recommanda ; si bien que sa clientèle se formant et ne cessant de s'étendre, Largillière fut resté là-bas longtemps encore si les persécutions de Cromwell contre les catholiques ne l'avaient obligé, en 1678, à rentrer en France. Le roi Charles II tenta, plus tard, de le faire revenir à Londres pour s'y fixer : Largillière préféra écouter les conseils de Le Brun qui l'affectionnait et le pressait au contraire de ne pas quitter Paris. Il retourna cependant en Angleterre, demandé pour les por-

traits de Jacques II, de la reine, du prince de Galles, mais revint à Paris, d'où il ne s'éloigna plus, ces travaux officiels finis.



FIG. 42 — LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DE CHARLES LE BRUN (Louvre)

Le 30 mars 1686 il entra à l'Académie sur le portrait en pied de Le Brun, morceau de magistrale allure : le « premier peintre », assis devant un chevalet, montre l'esquisse d une de ses compositions de Versailles, entouré de livres,

de portefeuilles, d'estampes, de moulages; le visage est finement particularisé; tout là dedans a grand air; mais l'artiste ne s'y est point départi des teintes un peu pesantes qui prévalaient alors (fig. 42). Sa palette, au



FIG. 43. — LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DU PEINTRE, DE SA FEMME ET DE SA FILLE (Louvre).

contraire, se souvenant des Flandres, s'annonce lumineuse, argentée et gaie, son pinceau plus flexible, plus léger dans la toile ordonnée comme un tableau (galerie Lacaze) où il s'est représenté assis en un jardin, son chien à côté, sa femme vis-à-vis, sa fille entre eux, debout, un papier de musique à la main, et de cette façon d'éclairer les chairs, de faire briller l'intelligence du regard, d'accuser la physionomie de chaque personnage, résulte une œuvre qui s'impose

comme supérieure à la plupart des autres du même genre, de la période (fig. 43).



FIG. 44. — LARGILLIÈRE. — PORTRAIT DE MESSIRE LAMBERT DE THORIGNY

N'omettons pas de le dire, notre artiste, en mesure de parler un langage d'une élévation plus difficile à atteindre, exécuta de vastes compositions, remarquables par leur invention ingénieuse, par le choix et l'accord de tons

imprévus et par un esprit bien français. Témoin ce grand *ex-voto* de Saint-Etienne du Mont, dans lequel les principaux officiers de la ville, en larges perruques et solennelles simarres, demandent à sainte Geneviève d'intercéder pour que cesse la famine dont Paris est affligé depuis deux ans; témoin la précieuse et délicate esquisse de la collection Lacaze, seul souvenir de la peinture placée jadis à l'Hôtel de Ville, le *Festin donné au roi en 1687 pour célébrer sa convalescence*, détruite lors de la révolution, en même temps que le *Mariage du duc de Bourgogne avec Marie-Adélaïde de Savoie* qui décorait aussi la grande salle de l'Hôtel de Ville, où le peintre avait déployé les ressources de sa seconde manière, plus claire, plus souple, d'une vie plus nette que la première.

On estime que Largillière ne peignit pas moins de quinze cents portraits (fig. 44). On en rencontre fréquemment dans les musées départementaux et les collections d'amateurs. Un tel chiffre interdit l'énumération. Disons simplement qu'Edelinck, Desplaces, Van Schuppen, les Drevet et quelques autres ont fait d'après Largillière des estampes superbes. C'est Drevet le père qui a gravé d'un burin admirable le portrait de Jean Forest, homme fantasque dans sa manière de vivre, paysagiste apprécié de son vivant. Largillière avait épousé sa fille[1].

Un peu plus âgé que Rigaud, Nicolas de Largillière survécut à son rival qui fut aussi son ami.

[1] De ce Jean Forest (1636-1712), d'Argenville a dit : « Son coloris est terrible. » Il fut reçu académicien en 1671, Selon Charles Blanc, son tableau de réception, beau paysage animé de figures, aurait été peint, comme tous ses autres, avec des couleurs que l'artiste préparait lui-même : « Ils sont devenus si noirs qu'il n'est plus possible d'y rien distinguer. » Forest a exposé aux Salons de 1699 et de 1704.

Quand il vint à Paris en 1681, Rigaud (Hyacinthe-François-Honorat-Mathias-Pierre-André-Jean y Ros —



FIG. 45. — RIGAUD. — PORTRAIT DE L'ARTISTE ET DE SA FEMME ÉLISABETH DE GROUIX

1659-1743) savait bien des choses de son métier (fig. 45). Il les avait apprises en sa ville, à Perpignan, puis à Montpellier, chez un certain Pezet, peintre sans valeur qui pos-

sédait de belles peintures dont l'élève, en les copiant, fit son profit. Rigaud eut en outre les avis de Ranc[1], autre peintre de l'endroit. A Paris, lié aussitôt avec François de Troy et Largillière d'une union qui ne se démentit jamais, comme eux, il peignit des portraits. De 1681 à 1682, tout en poursuivant assidûment ses études académiques, il en exécuta trente-trois d'après des bourgeois et des artistes qui ne le gênèrent point par la dignité du costume et l'emphase de l'attitude[2]. Sur l'examen du portrait de La Fosse, Le Brun conseilla à l'auteur, qui venait de remporter le grand prix de peinture, de se dispenser du voyage d'Italie.

La première clientèle de Rigaud s'était recrutée dans les rangs assez modestes de la société ; elle s'augmenta promptement de personnages qualifiés et le peintre finit par avoir successivement pour modèles les ministres, les princes du sang, le prince de Conti quand il fut nommé roi de Pologne, le duc d'Anjou quand il fut déclaré roi d'Espagne, et Louis XIV lui-même qui avait si souvent posé devant tant de peintres. Il fit même à plusieurs reprises l'image du grand roi. L'exemplaire du Louvre est de 1701. Marqué par la vieillesse, en costume de gala, l'ample manteau fleurdelysé, fourré d'her-

[1] Antoine Ranc, né à Montpellier, père de Jean dont il sera parlé plus loin.

[2] Ces portraits furent payés de 11 à 48 livres chaque, sauf trois 88 livres. Rigaud tenait registre de tous ses ouvrages et du prix qu'il en recevait. Un fragment de ce registre conservé à la bibliothèque de l'Ecole des beaux-arts a été publié dans le tome II des *Mémoires inédits des artistes français*. On y voit Rigaud peignant trente-neuf portraits en 1690, dont celui de La Fontaine, l'année suivante quarante-deux, cinquante-deux en 1693, etc., sans parler des copies qu'on lui demandait et qu'il retouchait : vingt et une en 1693, trente-six en 1694, trente-deux en 1697, etc., etc.

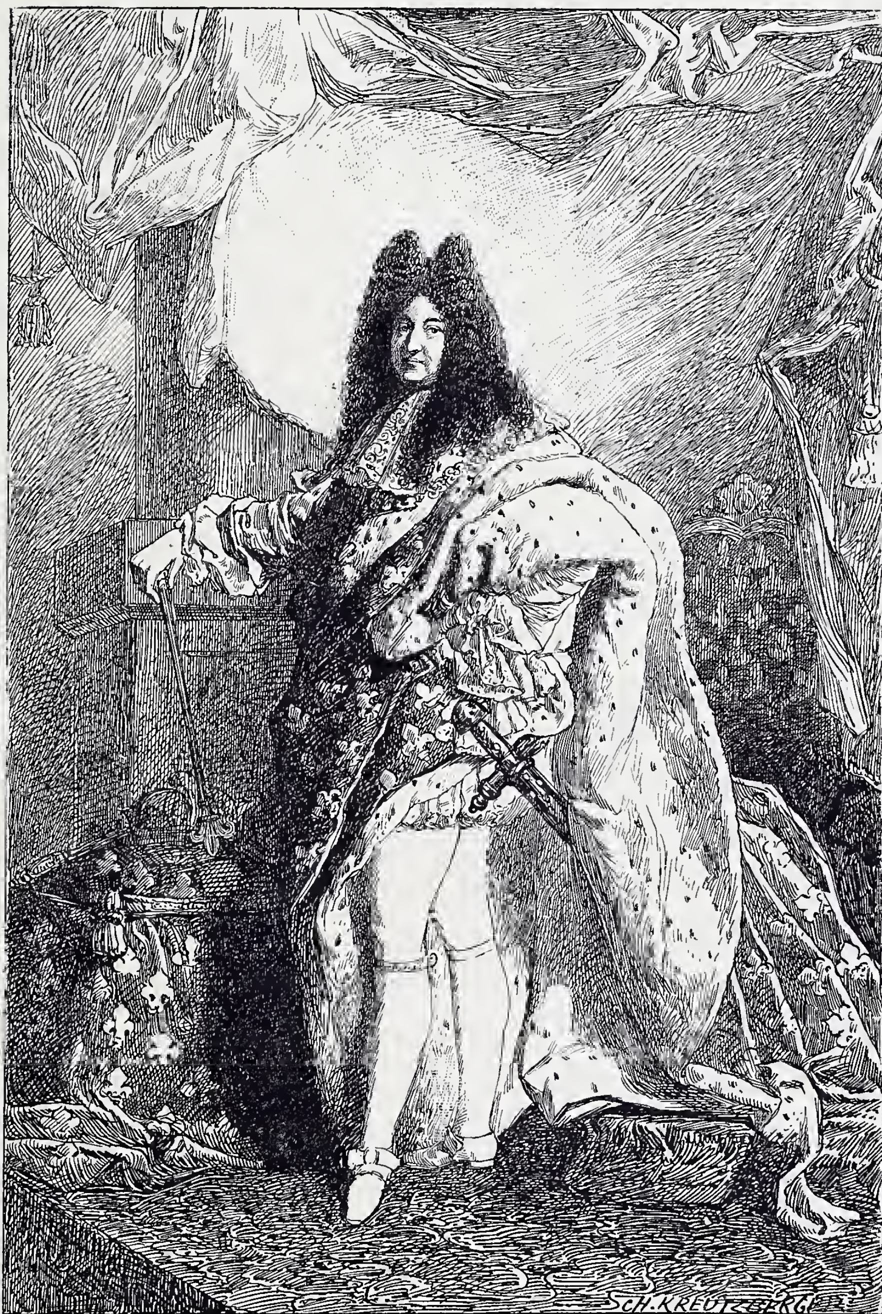


FIG. 46. — RIGAUD. — PORTRAIT DE LOUIS XIV (Louvre).

mine, largement drapé sur l'épaule, la main gauche à la hanche, la droite sur le sceptre, le monarque dans toute

son auguste personne respire cette grandeur profondément égoïste, cette majesté effrayante dont Saint-Simon a si bien parlé (fig. 46).

A ce portrait historique on préférera celui de Bossuet également conservé au Louvre. L'aspect est un peu théâtral par la pompe de la mise en scène, avec cette colonnade au fond, à laquelle s'accroche une draperie frangée d'or, tantôt tombante, tantôt relevée, avec la richesse du costume de docteur-évêque et l'abondance des accessoires ; mais des splendeurs de l'entourage se détache la tête vivante et fine, d'une fierté douce, sans jactance, laissant deviner une vie d'étude, une intelligence confiante en soi, et c'est la ressemblance du puissant évêque qui s'empare d'abord de l'attention. Ce beau portrait est de 1699, du moins pour le visage; les vêtements et le reste furent exécutés plus tard, en 1704, par des collaborateurs appliqués à obéir au maître, ne prenant jamais de liberté avec ses indications, car Rigaud attachait le plus grand intérêt à ces détails du costume, des meubles, d'objets parfois accumulés plus que de raison en ses portraits (fig. 47).

Rigaud est supérieurement représenté au Louvre. Les effigies qu'il fit de sa mère en 1695 sont d'un modelé ferme et délicat ; le portrait de Desjardins, morceau d'apparat, un peu boursouflé, a beaucoup de force et de relief. Citons encore les portraits de Robert de Cotte (fig. 48), du cardinal de Polignac, de Philippe V, roi d'Espagne, charmant de jeunesse et d'aristocratique pâleur, et mettons au premier rang celui du petit duc de Lesdiguières de la collection Lacaze, morceau exquis, achevé en perfection. Le petit duc avait huit ans quand il posa en 1687 coiffé d'une perruque blonde, tenant de la main droite le bâton de com-

mandement, et cuirassé, comme il était convenable que fut représenté l'héritier d'une race de soldats. Le ton des



FIG. 47. — RIGAUD. — PORTRAIT DE BOSSUET (Louvre).

chairs est d'une finesse rare, le dessin ne cède rien sans insister nulle part, le pinceau a passé sur les formes avec

la douceur d'une caresse; et si l'enfant a pris un joli air crâne, né chétif, on le sent promis à une mort presque



FIG. 48. — RIGAUD. — PORTRAIT DE ROBERT DE COTTE (Louvre)

prochaine [1]. N'oublions pas, à Versailles, le fort beau portrait de Dangeau représenté en maître de l'ordre de

[1] Jean-François-Paul de Bonne de Créquy, duc de Lesdiguières, mouru en 1703 à Modène d'une maladie de langueur.

Saint-Lazare, manteau de velours amaranthe, fleurdelysé, doublé de vert, « espèce de personnage en détrempe »,



FIG. 49. — RIGAUD. — PORTRAIT DE LOUIS XV (Versailles).

selon Saint-Simon, orgueilleux, hautain comme son maître le Roi-Soleil. Le musée d'Aix ne réunit pas moins de six portraits de Rigaud, dont celui du président Gaspard

Gueïdan, costumé en berger; à Perpignan, celui du cardinal Fleury, etc.



FIG. 50. — F. DE TROY. — PORTRAIT DE MOUTON, JOUEUR DE LUTH

Malgré le charme de son pinceau, Rigaud ne sut pas aussi bien que Largillière peindre les femmes. Il n'aimait pas à les avoir pour modèles. A leur gré sa couleur manquait de la fraîcheur nécessaire. « Si je les fais telles

qu'elles sont, elles ne se trouvent pas assez belles, disait-il, si je les flatte trop, elles ne ressemblent pas. »

Rigaud travailla pendant soixante-deux ans, recherché jusqu'à la fin. Avec les années sa main s'était alourdie sans doute. Il fit pourtant dans sa vieillesse, d'un pinceau qui n'avait rien perdu de sa grâce, l'excellent portrait de Louis XV, en costume royal, conservé au musée de Versailles (fig. 49). L'Académie avait accueilli en 1687 le peintre de portraits ; elle reçut, au commencement de 1700 le peintre d'histoire, bien que les titres de Rigaud, sous se rapport, n'aient jamais été fort brillants.

Les consuls de Perpignan, sa ville natale, l'admirent au nombre des « citoyens-nobles » de la ville, — ce qu'un arrêt du Conseil d'Etat vint confirmer, — priant Sa Majesté « de le maintenir dans sa noblesse en qualité d'écuyer, pour en jouir ainsi que les autres nobles du royaume ». Comme couronnement à ces distinctions, Louis XV conféra au « citoyen-noble de Perpignan » le cordon de Saint-Michel parce qu'il a « eu l'honneur de nous peindre, et toute la maison royale jusqu'à la quatrième génération », lit-on dans la lettre patente du roi en date du 22 juillet 1727, dispensant le peintre « de la preuve de deux races d'extraction de noblesse » qu'il eut été obligé de faire aux termes des statuts de l'Ordre [1].

Avant de clore ce chapitre, ouvrons un alinéa à François de Troy (1645-1730), père de Jean-François dont nous aurons à parler plus loin. Nous le savons déjà, François

[1] Gaspard Rigaud, frère d'Hyacinthe (1660-1705) fut également peintre de portraits. Il a peint ceux de François Brignole et de la signora Raggi Brignole qui sont au palais Brignole, à Gênes. Agréé à l'Académie le 30 juillet 1701. Ne fut jamais reçu académicien.

de Troy vécut avec Largillière et Rigaud dans une union d'amitié rare entre peintres courant la même carrière. Il était leur aîné ; il les précéda à l'Académie, reçu en octobre 1674, au titre de peintre d'histoire. Il fit des tableaux et des cartons de tapisseries ; ses portraits, sont, de ses ouvrages, ceux qui le recommandent surtout. Il avait été, à Toulouse, élève de son père, à Paris de Nicolas Loir, dont il épousa la sœur, et de Claude Lefebvre qui ne lui transmit ni sa touche ferme ni sa couleur généreuse. De Troy peignit plutôt d'un pinceau moelleux et caressant, à la façon de Mignard. Aussi eut-il beaucoup de belles dames dans sa clientèle. Au Salon de 1699 il n'exposa pas moins de vingt portraits et vingt-cinq au suivant, en 1704 (fig. 50). On voit de lui, au musée de Versailles, le portrait de Mansart ; celui de la duchesse du Maine, au musée d'Orléans, *M. de Julienne tenant le portrait de Watteau*, à Valenciennes, la duchesse de la Force, à Rouen, à Grenoble une dame, son enfant nu sur les genoux, la nourrice à côté[1].

La peinture de portraits était en grande faveur. Elle tint une large place aux Salons de 1673, de 1699, de 1704, comme l'attestent les anciens livrets[2] pleins de noms

[1] Le frère aîné de François, Jean de Troy, né en 1640, fut peintre de la mairie de Toulouse. — Nicolas de Troy, père des précédents, succéda à Chalette comme peintre de l'hôtel de ville de Toulouse. Ses peintures ont été détruites pendant la Révolution. Il reste de lui, au musée de Toulouse, le portrait de Goudouli, poète languedocien. — Chalette, né à Troyes, décédé en 1645, a au musée de Toulouse un tableau où les huit capitouls (magistrats municipaux de la ville) sont représentés à genoux devant J.-C. Les autres tableaux de Chalette ont péri.

[2] Avant 1673 il y avait eu trois Salons (1667, 1679, 1671) sans livrets. Entre 1673 et 1699, il y en eut trois, également sans livrets (1675, 1681, 1683). En 1706, 1725, 1727, des expositions s'ouvrirent dont on ne publia pas non plus le catalogue (voyez la préface de J.-J. Guiffrey, en tête de la réimpression des *Livrets des anciennes expositions*). — Ici une remarque. Le

d'académiciens choyés en leur temps, dont la postérité ne s'inquiète peut-être pas assez.

catalogue des Salons officiels actuels ne tient nul compte des expositions dont il n'a pas été dressé de livrets. C'est ainsi qu'au titre de celui de de 1900 on lit : « 118e exposition depuis 1673 », alors que la vérité historique eût exigé : « 127e exposition depuis 1667. » Si l'on avait imprimé : *117e livret depuis celui de 1673, le premier connu*, il n'y aurait pas à réclamer.

CHAPITRE VII

LES COLLABORATEURS DE LE BRUN

On a vu Le Brun se faisant aider aux grands travaux de Versailles par Noël Coypel, Claude Audran, Houasse, Verdier, Michel Corneille, Jean-Baptiste de Champaigne, Jean-Baptiste Blanchard, de La Fosse, Jouvenet [1]. On peut sans injustice négliger quelques-uns de ceux-là ; dans la demi-teinte où les a laissés le rayonnement de Le Brun, ils ne nous apprendraient rien de décisif sur l'art français de leur temps. A Noël Coypel, à de La Fosse, surtout à Jouvenet qui eut peu de style, mais un caractère nettement personnel, accordons plus d'attention.

Noël Coypel (1628-1707), élève de Quillerier, eut de bonne

[1] Claude Audran (1639-1684), frère aîné du célèbre graveur, reçu de l'Académie le 27 mars 1675, en même temps que Jouvenet. A peu produit. — René-Antoine Houasse (1645-1710), de l'Académie en 1673, en fut directeur en 1701. Directeur de l'Ecole de Rome en 1704. Il exécuta le « May » de 1675. — Son fils Michel-Auguste (1680-1730), académicien en 1707. — François Verdier (1651-1730), élève de Le Brun dont il épousa la nièce, un de ses plus actifs collaborateurs, de l'Académie en 1678, exécuta le « May » de 1677. — Michel Corneille (1642-1708), fils de Michel Corneille (1603-1664) un des fondateurs de l'Académie ; entra à l'Académie en 1663 ; il peignit le « May » de 1672. Jean-Baptiste, frère puîné du précédent (1646-1695), académicien en 1675. — Jean-Baptiste de Champaigne (1631-1681), neveu de Philippe, entra à l'Académie le 21 avril 1663. Il eut à exécuter le « May » de 1687, *Saint Paul à Lystre*. — Jean-Baptiste Blanchard (1595-1665), frère aîné de Jacques, de l'Académie en 1663 ; son neveu Gabriel (1630-1704), fils de Jacques, de l'Académie la même année.



FIG. 51. — NOEL COYPEL. — PTOLÉMÉE-PHILADELPHE DONNE LA LIBERTÉ AUX JUIFS (Louvre).

heure d'importants travaux à exécuter. Déjà Errard l'avait employé aux décors du Louvre, quand il eut à orner de ses compositions, en 1655, les appartements du roi et de Mazarin, en 1660 les plafonds de l'appartement de la nouvelle reine; d'après les cartons de Le Brun ceux de « la salle des Machines » (l'Opéra), aux Tuileries; d'autres ouvrages à Fontainebleau. Il eut à peindre pour la corporation des orfèvres le « May » de 1661, « tableau fort estimé, dit d'Argenville, qui fit regarder Coypel comme un des premiers peintres de la France ». Nous ne savons qu'en penser. L'œuvre a disparu et n'a point occupé le burin d'un graveur; elle reflétait sans doute le goût du peintre pour Le Sueur et Poussin par des réminiscences plus ou moins volontaires. Surtout sur les exemples de Poussin Coypel régla souvent l'ordonnance de ses compositions, le caractère des gestes, des expressions, des draperies de ses personnages, comme le démontrent les petits tableaux exécutés à Rome pendant les années qu'il y resta, succédant à Errard en 1672 à la direction de notre Académie de France. Ces tableaux, *Solon défendant ses lois*, *Trajan donnant des audiences publiques*, *Prévoyance d'Alexandre Sévère*, *Ptolémée-Philadelphe donnant la liberté aux Juifs*, avec quatorze autres du même, figurèrent au Salon de 1699[1]. Ils sont au Louvre. L'intérêt en est languissant, mais l'agencement réfléchi, sagement calculé, et dans tous, dans le *Ptolémée-Philadelphe* principalement, on démêle des passages que n'eût point désavoués le maître des Andelys lui-même (fig. 51).

Noël Coypel s'était rendu à Rome avec son fils Antoine

[1] Au Salon de 1704 Noël Coypel en exposa vingt-huit.

âgé de onze ans, et Charles Héraut (1644-1718), son beau-frère, peintre de paysages, membre de l'Académie de peinture. Il en revint au bout de quatre années ayant dirigé notre école d'une façon plus intelligente que son



FIG. 52. — NOEL COYPEL. — LA VIÈRGE ET L'ENFANT

prédécesseur, et plus utile aux pensionnaires du roi qu'il ne cessait d'encourager à l'étude par son exemple, par ses conseils. Logé au Louvre à son retour à Paris, fort estimé pour la correction de sa vie et son talent, il fit de nombreuses peintures dans les maisons royales, des cartons de tapisseries pour les Gobelins, et peignit dans la grand'-

chambre du Parlement de Rennes un plafond où l'on voit *Les Vertus que la Justice enfante et les Vices qu'elle châtie*, ce sujet principal d'un style assez ferme, comme on peut en juger encore, accompagné de camaieux disposés avec goût. A la mort de Mignard il fut nommé directeur de l'Académie. Agé de soixante-dix-sept ans, il exécuta à la fresque l'*Assomption de la Vierge*, toujours existante au-dessus du maître-autel des Invalides. Ce devait être son dernier effort. Après deux ans de maladie il mourait, la veille du jour de Noël, qui était l'anniversaire de sa naissance (fig. 52).

Avec moins de tenue dans le talent, Antoine (1661-1722) eut plus de renommée que son père, et obtint des succès plus brillants. Il peint le « May » de 1680, — il a dix-neuf ans, — à vingt il est reçu académicien, à vingt-quatre nommé adjoint à professeur, et bientôt professeur. Il exécute nombre de peintures pour les églises et pour le château de Choisy. Il peint en 1709 la voûte de la chapelle de Versailles. Directeur de l'Académie en 1714, premier peintre du roi en 1716, il reçoit l'année suivante le titre d'écuyer et des lettres de noblesse. En 1714 il lui avait été « ordonné de mettre en grand, pour une suite de tapisseries, les sujets d'Athalie, Jephté, Suzanne, Esther, Salomon, Tobie, Laban qu'il avait peints en petit quelques années avant [1] ». Il mourut avant d'avoir exécuté toute cette commande, le Régent l'ayant accaparé pour quatorze sujets de l'*Enéïde* à peindre dans sa nouvelle galerie du Palais-Royal (fig. 53).

Antoine Coypel n'inaugura pas le goût factice et théâtral dans la peinture française. D'autres, c'est sûr,

[1] *Vie des premiers peintres du roi*, t. II.

l'avaient précédé dans cette décadence. Mais il précipita le mouvement. S'étant laissé prendre à Rome, à l'emphase, à la boursouflure du Bernin, il garda toujours la marque de cette préférence inconsidérée, et sa manière,



FIG. 53. — ANTOINE COYPEL. — DIDON APERCEVANT ÉNÉE ET ACHATE DANS LE TEMPLE

qui n'eut que trop d'imitateurs, fut d'affadir le sentiment dramatique en des compositions inutilement touffues, dépourvues de style et de noblesse, encombrées d'une fausse érudition et de draperies lourdement agitées, exécutées avec aisance, colorées de tons capricieux qui ne sont pas toujours ceux du vrai coloriste (fig. 54).

Un autre fils de Noël Coypel, Noël-Nicolas (1691-1734),

né d'un second mariage, de trente ans plus jeune qu'Antoine, son frère consanguin, appartient au XVIIIe siècle; aussi Charles-Antoine (1694-1752), fils aîné d'Antoine. Nous les notons à cette place cependant, afin de ne point interrompre la dynastie des Coypel. Disons, sans plus de phrases, qu'ils entrèrent à l'Académie, le premier en 1720, l'autre en 1715. Charles en fut même élu directeur en 1747; il était déjà premier peintre du roi, dignité officielle disproportionnée à son mérite. Ses meilleurs titres sont peut-être les dessins qu'il fit pour les principales comédies de Molière, surtout la suite de vingt-quatre compositions exécutées vers 1724 pour tapisseries, sur des sujets tirés du roman de *Don Quichotte*. Il se piqua de littérature et de poésie. Il écrivit deux tragédies en vers et vingt-trois comédies en prose (fig. 55)[1].

Au deuxième rang, comme son contemporain Antoine Coypel, Charles de la Fosse (1636-1716), mérite au même titre une place dans cette histoire. Comme lui aussi, il fait prévoir l'art trop libre du XVIIIe siècle. Il ne manqua pas non plus de témérité ni de flamme. A l'école de Le Brun, il se forma vite. A vingt-deux ans, il entreprit le voyage d'Italie où il céda à une curiosité qui n'avait point hanté son maître : il visita Venise. Même il y séjourna trois années plus attiré par les coloristes que par les maîtres du beau dessin et du grand style, — ce qui ne l'empêchera pas du reste de noyer parfois ses inventions souvent tumultueuses dans des teintes roussâtres qui étaient la suite des enseignements de Le Brun.

De retour à Paris, il trouva Le Brun en possession d'une

[1] Après avoir été au Louvre, les tableaux de la suite de *Don Quichotte* ont été transportés à Compiègne.

autorité toute-puissante, circonstance heureuse pour un



FIG. 54. — ANTOINE COYPEL. — L'AMOUR RÉFUGIÉ DANS LA MAISON D'ANACRÉON

disciple préféré, impatient à son tour de se révéler décorateur de grande ressource, maniant la fresque sans

timidité. Le fait est que tout de suite des travaux importants lui furent confiés, une fresque à Saint-Eustache et une autre au dôme de l'Assomption, surface fort réduite, il est vrai, par cinq rangées de caissons de forme heptagonale, superposés de la corniche à la fresque, — des tableaux pour Versailles, Meudon, Choisy, pour des églises de Paris et des provinces. Lord Montaigu, qui l'avait connu à Rome, l'emmena à Londres orner son palais; le roi Georges III lui offrit Hampton-Court à décorer[1]. Mais pressé par Mansard devenu surintendant des Bâtiments, La Fosse rentra à Paris où il travailla aux esquisses de tous les sujets appelés à couvrir les murailles des Invalides. Ces travaux ayant au dernier moment, été répartis entre divers, La Fosse eut seulement à peindre à fresque la coupole de la chapelle, de dix-neuf mètres de diamètre. L'œuvre (Cochin en a fait une spirituelle gravure) est un spécimen honorable autant qu'intéressant de l'école de Le Brun à son déclin. Avec sa prestesse accoutumée, La Fosse exécuta une composition remplie sans confusion, dont le thème général est saint Louis déposant sa couronne et son épée aux pieds de Jésus-Christ, et, sur chacun des pendentifs, — des « panaches » comme on disait, — un des évangélistes escorté d'anges.

Les travaux aux Invalides achevés (1705), La Fosse peignit une *Résurrection du Christ* au-dessus du maître-autel de la chapelle de Versailles, des tableaux commandés par

[1] La Fosse emmena à Londres, pour l'aider dans ses travaux, Monnoyer, dont il sera parlé, et Rousseau, peintre d'architecture qui, une fois en Angleterre, n'en revint plus. Jacques Rousseau (1630-1693), académicien en 1662, travailla à l'hôtel Lambert, à l'hôtel Dangeau, place Royale, à Saint-Cloud, à Saint-Germain, à Versailles, et a gravé à l'eau-forte 16 planches recherchées et rares.

des églises, des couvents, des particuliers, d'autres en des hôtels, et décora les maisons de ville et de campagne de son ami Crozat, le fameux amateur. Peintre de



FIG. 55. — CHARLES-ANTOINE COYPEL. — DON QUICHOTTE

décadence, il regrettait que les jeunes gens n'étudiassent pas les « merveilleux » ouvrages du Primatice à Fontainebleau, « au lieu d'aller en Italie où on ne voyait pas de peintures si magnifiques et si convenables pour

former un homme[1] ». Il était entré à l'Académie le 23 juin 1673 (son morceau de réception, l'*Enlèvement de Proserpine*, est au Louvre); il en fut nommé directeur le 7 avril 1699.

Lui également, Jean Jouvenet (1644-1717), est un peintre de décadence[2]. Toutefois, son vigoureux tempérament, ses instincts, fièrement déclamatoires, son imagination triomphante lui assurent une place tout à fait distincte parmi ses contemporains. Devenu lui-même dans l'arrangement de ses compositions et de ses groupes, il sut construire des tableaux sans réminiscences. Même à Versailles, sous l'œil de Le Brun, il échappait au despotisme du maître qu'il voyait à l'œuvre. Il était venu de Rouen à dix-sept ans, plein de respect pour son illustre compatriote Poussin. Il l'imita dans son premier ouvrage, le *Frappement du rocher*; la *Guérison du paralytique* que les orfèvres de Paris lui commandèrent pour le « May » de

[1] *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II.

[2] La dynastie des Jouvenet peintres est très fournie. Jean, *le vieux*, premier du nom, florissait en 1580. D'origine italienne, il s'établit d'abord à Lyon, puis vint à Rouen où il se fixa et se fit admettre dans la Maîtrise des peintres et sculpteurs. — Laurent, *le vieux*, son fils, de la Maîtrise lui aussi, mourut en 1616. — Le fils de ce Laurent, Noël *le vieux*, reçu maître peintre et sculpteur en 1658, mort en 1675, est celui qui aurait conseillé Poussin à ses débuts. — Ses deux fils, Noël *le jeune* et Laurent *le jeune*, furent l'un et l'autre de la Maîtrise de Rouen. On ne sait rien de plus du premier. Le second (1609-1681) eut quinze enfants, entre autres une fille mariée au verrier Guillaume Le Vieil; une autre, Marie-Madeleine, épousa en 1685 Jean Restout; Jean-François (1664-1749), académicien en 1701, portraitiste (au musée d'Orléans, le portrait de Mlle de Scudéri); Jean, dit *le grand*, pour le distinguer des autres; c'est celui dont nous allons parler et qui ne laissa pas de postérité artistique; il eut cinq fils, morts, tous, en bas âge, et neuf filles. Deux seulement lui survécurent. Un jeune frère de Jean *le grand*, Jacques, obtint un deuxième prix de Rome en 1673, et mourut l'année suivante. Noël, le dernier des quinze enfants de Laurent *le jeune* et des frères de Jean *le grand*, fut peintre du duc de Hanovre.



FIG. 56. — J. JOUVENET. — LA PÊCHE MIRACULEUSE (Louvre).

1673, révélait probablement la même influence; on la retrouvait encore, dit-on, dans l'*Evanouissement d'Esther*, présenté par le peintre à l'Académie, en mars 1675, pour son morceau de réception. « Mais comme toute imitation rebute à la fin un génie vif et facile, M. Jouvenet prit l'essor et se forma un goût qui lui fut propre, fondé sur la nature et les grands maîtres, et susceptible de tout ce que son imagination pourrait lui suggérer de noble et de hardi[1] ». Il est certain que s'il gagna quelque chose à plus d'indépendance, sans ses défauts, sans ses dispositions théâtrales et agitées, ses draperies remuées par le vent, sa facture alerte et résolue, Jouvenet ne serait pas Jouvenet, et l'art français n'aurait point en lui une de ses figures les plus caractérisées.

La *Pêche miraculeuse* (fig. 56), la *Résurrection de Lazare* (au Louvre), les deux autres grands tableaux exécutés comme les précédents pour l'église de Saint-Martin des Champs, où ils furent placés à la fin de 1706, les *Vendeurs chassés du Temple*, le *Repas chez Simon*, à présent à Lyon, sont assez connus pour qu'il soit inutile de les décrire. Les deux derniers parurent au Salon de 1699, les autres au Salon de 1704. Sur le récit qu'on lui en fit, Louis XIV voulut les voir; on les transporta à Trianon; le roi trouvant à son gré ces peintures intempérantes et pleines de verve, ordonna à l'artiste de les répéter afin qu'on en fît des tapisseries aux Gobelins, et lui assigna un vaste logement au palais des Quatre-Nations. Jouvenet n'était pas un nouveau venu pour Sa Majesté qui lui avait octroyé une pension de 1.200 livres quand le peintre revint de Rennes

[1] *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II.

en 1698, après avoir orné, au palais du Parlement, la chambre du Conseil (aujourd'hui la première chambre), de peintures dont on apprécie encore l'entente générale, la libre et mâle exécution. En 1702, le roi l'avait désigné pour peindre à la fresque les douze apôtres au dôme des Invalides. En 1709 il lui donna à exécuter, dans la chapelle de Versailles, au-dessus de la tribune royale, une *Descente du Saint-Esprit*, dont il se déclara satisfait au point d'augmenter de 500 livres la pension de l'artiste de plus en plus en faveur.

C'est en 1713 que Jouvenet — il avait soixante-neuf ans, — eut le côté droit du corps paralysé, à la suite d'une attaque d'apoplexie. Si un pareil accident affligea cruellement un artiste de cette activité, de cette imagination et d'une vaillance de praticien peu commune, il est aisé de le comprendre. « Quel malheur, disait-il, d'être privé de travailler, dans le temps que je ne fais que commencer à connaître les difficultés de mon art[1] ! » Et le contemporain, auteur de la notice à laquelle on vient de faire un emprunt ajoute : « Que ce sentiment est digne d'admiration dans un homme tel que M. Jouvenet, et qu'il doit bien servir de leçon à une certaine jeunesse présomptueuse et négligente, qui, aux premiers pas avantageux qu'elle fait dans la carrière de la peinture, s'imagine n'avoir plus rien à découvrir ni à perfectionner », réflexion judicieuse à toutes les époques, bonne à rappeler en ce moment où tant de jeunes gens délaissent l'étude avant d'avoir appris le nécessaire, quelques dons naturels devant à leur idée tenir lieu de tout et suffire à tout ! Quoi qu'il en soit, un

[1] *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II.

jour qu'il essayait de retoucher une tête dans un tableau de son neveu, Jean Restout[1], Jouvenet s'aperçut que sa main gauche, exercée, pourrait suppléer à la droite désormais trop pesante et inerte; il s'appliqua à lui donner de la souplesse, et bientôt finit par se trouver en état de terminer des ouvrages interrompus, par exemple, la *Mort de saint François*, du musée de Rouen, même d'en entreprendre de nouveaux, comme le plafond de la seconde chambre des enquêtes au Parlement de Rouen où il prit pour thème le *Triomphe de la Justice*. Il signera désormais ses peintures *J. J. deficiente dextrâ, sinistrâ pinxit*.

Son dernier tableau, destiné à Notre-Dame de Paris, fut la *Visitation*, appelé aussi le *Magnificat*.

Jouvenet a trop travaillé dans les couvents et les paroisses de Paris, à l'hôtel de Saint-Pouanges, à Marly, à Meudon et autre part, pour que nous le suivions partout. Mais deux de ses tableaux du Louvre nous retiendront un instant : la *Descente de Croix* à laquelle on a fait, à juste raison, les honneurs du salon carré, la *Vue du maître-autel de Notre-Dame*, peinture familière, d'une tranquillité surprenante chez un artiste habituellement emporté et fougueux.

La *Descente de Croix*, peinte en 1697 pour le couvent des Capucines de la rue Neuve-des-Petits-Champs, y fut placée

[1] Jean Restout (1692 1768) était fils et fut père de peintres. Sa mère, Marie-Madeleine Jouvenet, la huitième des quinze enfants de Laurent Jouvenet, fit de la peinture avec quelqne succès. Il épousa la fille de Guy-Claude Hallé (1651-1736), académicieu en 1682, auteur du « May » de 1686, père de Noël Hallé (1711-1781), académicien en 1748, qui séjourna à Rome, pensionnaire du roi, d'abord, ensuite de 1775 à 1777, directeur de notre Académie. Jusqu'en 1717, Jean Restout étudia chez son oncle, Jouvenet *le grand*, qui le bourrait de conseils et de coups. Sous le rapport du style et du goût, Restout fut un Jouvenet exagéré (fig. 57).

la même année. Mais le roi la donna vers 1700 à l'Académie « pour veiller à sa conservation » et lui fit substituer une copie par Restout. Dès les premiers jours, donc, le



FIG. 57. — RESTOUT. — LE CHRIST GUÉRISSANT LE PARALYTIQUE (Louvre).

tableau fut très considéré. Or, l'estime du commencement n'a point faibli, puisque dans cette peinture de peu de style, d'une émotion contestable, composition, en revanche, puis-

samment équilibrée et colorée, nous continuons à voir le chef-d'œuvre du maître. Que les types manquent d'élévation, que les attitudes soient lourdes et forcées, les étoffes tourmentées, ce n'est pas douteux; cependant le mouvement du corps de Jésus a beaucoup d'abandon, et, surtout, le coloris est plus riche, la facture plus robuste, la lumière plus amplement distribuée, l'accent pittoresque mieux écrit et plus intense que dans les peintures des autres élèves de Le Brun ou celles du « premier peintre du roi », lui-même (fig. 58).

Nous avons dit que l'autre tableau de Jouvenet est d'une impression différente. Il montre l'artiste s'intéressant à la naïveté des personnes et des choses, touché par les effets de la vraie lumière, comme ne l'étaient guère, alors, ses collègues de l'Académie, comme lui non plus ne l'avait jamais été peut-être.

Antoine de la Porte, chanoine très âgé, ayant fait à l'église Notre-Dame de nombreux dons en objets d'orfèvrerie et œuvres d'art, le chapitre reconnaissant, réuni le 4 janvier 1709, décida de faire peindre le portrait du généreux donateur, « ce qui, dit le texte, a été exécuté par le sieur Jean-Baptiste Jouvenet, peintre ordinaire du roi ». Jouvenet fit-il en buste ou en pied le portrait du chanoine, on ne sait. En tout cas, la toile qui nous occupe représente en ses dimensions réduites le vénérable prêtre, debout au grand autel de la cathédrale, accompagné de ses acolytes, donnant à l'issue de la messe la bénédiction aux assistants peu nombreux ce matin-là : deux femmes, un enfant, deux gentilshommes, deux religieux, en prière au premier plan contre la balustrade du chœur. La grande singularité de ce tableau, ce qui en fait le prix et le rare,

c'est que, à son occasion, le peintre modifia complètement



FIG. 58. — J. JOUVENET. — LA DESCENTE DE CROIX (Louvre).

sa palette, aussi les procédés accoutumés de ses effets, et se garda de donner aux personnages des postures héroïques

et solennelles. Point de contrastes violents et brusques dans la couleur, dans les gestes. L'effet est un, le coloris limpide, l'atmosphère légère ; les figures sont posées naturellement, comme dans la vie ordinaire, et tout, là dedans, a été mené d'un pinceau adroit, ferme, spirituel.

A Versailles, dans les peintures de l'Escalier des ambassadeurs, Bon de Boulogne (1649-1717) aida Le Brun dont il savait parfois imiter de très près la manière. Ne dirait-on pas son tableau de réception à l'Académie (1677), *Hercule combattant les Centaures* (musée du Louvre) en entier de la main du « premier peintre du roi » ? Il ne réussissait pas moins dans les pastiches des plus grands maîtres. Cependant il travailla sur son propre fonds, et, muni de souvenirs et d'études, produisit beaucoup d'ouvrages d'un dessin correct mais sans caractère, d'un agencement habile mais sans originalité, d'un coloris en proie aux tons bruns et roussâtres qui attristèrent bien des palettes de ce temps-là. Il avait séjourné pendant cinq ans en Italie, pensionné par le roi, quoique n'ayant point obtenu de prix. Le relevé des peintures que fit Bon de Boulogne à Saint-Germain l'Auxerrois, à Notre-Dame, aux Chartreux, aux Petits-Pères, aux Célestins, à l'Assomption, au Palais de Justice, à Trianon, à Versailles dans la chapelle et les appartements, pour Orléans et Toulouse, pour les bénédictins de Saint-Riquier, près d'Abbeville, tiendrait en cette étude, si nous le faisions, une place qui peut être plus utilement occupée. Il faut seulement signaler de cet artiste les fresques de la chapelle Saint-Jérôme aux Invalides (1702) ; puis, au même lieu, celles de la chapelle Saint-Ambroise. Le médiocre Poërson en avait com-



FIG. 59. — BON DE BOULOGNE. — SAINT BENOIT RESSUSCITANT UN ENFANT (Louvre).

mencé là, on dit même achevé, qu'on jugea fort mal venues. On les mit à bas. Bon de Boulogne, autrement expérimenté, fut désigné pour en exécuter de nouvelles[1].

Mais si nous avons accordé à Bon de Boulogne une brève attention, encore est-il équitable de lui savoir gré d'un tableau du Louvre dans lequel saint Benoît est représenté, à genoux, devant un enfant mort que ses prières vont ressusciter. Assurément la composition est émue et pathétique ; le tableau a été peint en belle pâte, d'un pinceau souple et ferme, dans un effet heureusement assorti. Ces artistes attardés dans une fécondité banale ont eu parfois des moments où la critique n'a plus de reproches graves à formuler (fig. 60).

Louis de Boulogne (1654-1733), dit *le jeune*, travailla lui aussi pour les églises et les maisons conventuelles, dans les hôtels des riches particuliers, dans les appartements royaux à Trianon, à Marly, à Meudon, à Fontainebleau. Il fit des peintures pour Chantilly. A Rome, où il était arrivé en 1675 comme pensionnaire du roi, il exécuta des copies d'après des fresques de Raphaël que nous nous souvenons avoir vues au musée du Louvre et que l'on reproduisit aux Gobelins, en tapisseries. De retour à Paris en 1680, académicien l'année suivante, il eut à peindre le « May » de 1688. Il peignit encore celui de 1695 et décora de fresques la chapelle Saint-Augustin aux Invalides. Peintre de faible tempérament, sans originalité, ni convictions, ni style, ses tableaux où rien ne choque matériellement, où rien n'enthousiasme non plus, établirent si bien sa réputation

[1] Charles-François Poërson (1653-1725) fut dédommagé de ce contretemps par sa nomination à la direction de l'école de Rome. — Académicien en 1682, élève de son père.

qu'il mourut fort honoré, c'est-à-dire directeur de l'académie, premier peintre du roi, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, enfin anobli par lettre patente de novembre 1724, datée de Fontainebleau, « lui et sa postérité mâle et femelle [1] ».

Louis et Bon de Boulogne ne sont pas les seuls peintres de la famille. Leurs sœurs, Geneviève et Madeleine, furent élues académiciennes, le 7 décembre 1669. Elles peignaient des fleurs [2]. Leur père (1609-1674) avait été en son temps un peintre considéré. Les échevins de Paris l'avaient envoyé étudier en Italie ; à son retour ils le logèrent à l'Hôtel de Ville. Pour la confrérie des Orfèvres il exécuta les « Mays » de 1646, de 1648, de 1657. L'un des fondateurs de l'Académie en 1648, chargé par Colbert de refaire dans la grande galerie du Louvre la partie commencée par Poussin, qui avait été brûlée, il travailla aussi à Versailles [3].

Les deux frères Testelin, très avisés l'un et l'autre, assistèrent Le Brun de leurs conseils lors de la fondation de l'Académie. Ensemble ils formulèrent le plan et les statuts de la future compagnie. Louis, l'aîné (1515-1655), dut être fréquemment appelé par Le Brun à peindre dans ses compositions décoratives des camaïeux, des imitations de bas-reliefs feints de bronze ou de marbre, à quoi il excellait ; sûrement il l'eut pour collaborateur dans le décor

[1] *Jésus et le Samaritain*, le « May » de 1695 est au musée de Rennes.

[2] Geneviève (1645-1708) exposa aux Salons de 1673 et de 1704 ; elle épousa le sculpteur Clérion. — Madeleine (1646-1710) exposa au Salon de 1673.

[3] Il s'appelait Louis. — Il y eut aussi un Nicolas Boulogne, peintre de la fin du siècle ; mais on ne peut dire s'il était de la famille des Louis et Bon de Boulogne.

de l'hôtel du commandeur de Jars, près la porte Richelieu. Louis Testelin fit aussi plus d'une peinture « colorée au naturel », notamment pour le corps des orfèvres de Paris, le « May » de 1652, *Saint Pierre ressuscitant Tabithe*, — la gravure de Picart permet de décider favorablement de plusieurs figures, — et celui de 1655, la *Flagellation de saint Paul et de Sylas*, qu'il eut à peine le temps d'achever avant de mourir.

Henri Testelin (1616-1695) fut le premier secrétaire-historiographe de l'Académie royale ; dans ces fonctions dès 1650, il les remplit, assidu et zélé, jusqu'en octobre 1681, moment où, parce que calviniste, on l'exclut de la compagnie. Chassé du royaume, il se réfugia à La Haye; il y mourut. L'Académie lui avait commandé en 1667 une effigie du roi, à laquelle « il travailla sur les pensées de M. Le Brun » et « il reçut de l'Académie une rétribution très honnête ». Déjà en 1648, il avait fait pour son ouvrage de réception le portrait de Sa Majesté en manteau royal, dans la dixième année de son âge. La compagnie « récompensa encore M. Testelin », pour son portrait du chancelier Séguier, commandé ainsi que les deux précédents pour l'ornement des salles où elle tenait ses réunions et son école [1]. Ces trois portraits sont à Versailles.

Si des peintres auxquels on vient d'arrêter le lecteur plusieurs ont été pour Le Brun des aides intermittents, longtemps « le premier peintre » eut recours au seul Monnoyer quand il introduisait des fleurs, des fruits en des vases, ou bien en festons, en guirlandes, dans ses décors. Ce Jean-Baptiste Monnoyer (1634-1699) qu'on appelait

[1] *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. I.

communément « Baptiste » (c'est sous ce nom qu'il fut reçu académicien, à titre provisoire en 1663, définitivement le 3 octobre 1665 ; le livret du Salon de 1673 ne le désigne pas autrement), Monnoyer, disons-nous, était en effet très habile dans un genre alors peu pratiqué chez nous. Fort jeune encore il travailla à l'hôtel Lambert ; puis, il accompagna Le Brun au château de Vaux-le-Vicomte, aux Tuileries, à Saint-Germain, au Louvre, à Versailles, en tous les endroits où « le premier peintre » eut de grands ouvrages à exécuter. Logé aux Gobelins, il fit pour la Manufacture des modèles de tapisserie. Il aida de sa spécialité d'autres peintres, Sébastien Bourdon dans les peintures de l'hôtel du président Bretonvilliers, La Fosse dans la décoration du palais de lord Montaigu, à Londres. L'Angleterre le retint ; on ne le vit plus en France. Dessinant, colorant avec correction, attentif à la nature qu'il ne cessait d'étudier, il mérita l'estime où l'on tint son très réel talent. Malheureusement les années ont bien altéré son coloris : devenus noirs, les tableaux de Baptiste ont un aspect lourd désormais, dépouillé de toute fraîcheur.

Antoine Monnoyer, fils du précédent, académicien le 25 octobre 1704 comme « peintre fleuriste », mourut vers 1735 à Saint-Germain sans laisser rien à dire. Les renseignements sur sa vie et ses travaux manquent totalement. On est aussi mal instruit sur un second fils de Baptiste qui alla à Rome, se fit dominicain, et, dit-on, peignit d'importants tableaux dans les maisons de son ordre.

Le gendre de Baptiste, Blain, ou Belin, de Fontenay (1654-1715), est en meilleure lumière. « Peintre fleuriste », entré à l'Académie au mois d'août 1687, poussé par son

beau-père, recommandé par son agréable façon de représenter les fruits, les fleurs, les accessoires, les ministres l'employèrent, et le roi qui le logeait au Louvre lui donna maints modèles à faire pour la Savonnerie de Chaillot, maints dessus de portes à peindre dans les salles à manger de ses châteaux de Versailles, de Fontainebleau, de Compiègne. A Marly, Le Brun et d'autres s'en aidèrent. De Fontenay recueillit toute la clientèle de Baptiste irrévocablement fixé à Londres.

Si Le Brun préféra la collaboration de Van der Meulen à celle de Joseph Parrocel quand il eut à s'occuper des compositions de « l'Histoire du roi » destinées à être tissées aux Gobelins, ce n'est pas qu'il craignît de rencontrer un rival dangereux dans un peintre formé aux leçons du Bourguignon et sur les exemples de Salvator Rosa. Son choix eut d'autres causes. Van der Meulen était bien mieux armé pour mettre en scène avec une dignité pittoresque les actions militaires du grand roi ; les sites étendus, profonds, d'où émergent des villes fortifiées allaient trouver en lui un paysagiste des plus habiles, des mieux préparés. C'était aussi un coloriste fin et souple. La comparaison qu'on peut faire au Louvre entre les deux peintres est loin d'être favorable à Parrocel[1]. Du reste, Louvois commanda plus tard à l'artiste évincé la peinture de victoires de Louis XIV pour un des réfectoires des Invalides — les peintures des trois autres réfectoires furent confiées à Jean-Baptiste Martin, élève de Van der Meulen[2]

[1] L'idée de faire Le Brun jaloux de Joseph Perrocel ne pouvait germer que dans l'esprit d'un descendant de l'élève du Bourguignon (Voy. *Annales de la peinture*, par Etienne PARROCEL, 1862).

[2] Jean-Baptiste Martin, dit l'*aîné* (1659-1735), dit *Martin des Batailles*,

— et pour Versailles et Marly divers tableaux, dont le *Passage du Rhin* que le roi fit placer dans la chambre du conseil, et qui est aujourd'hui au Louvre.

Joseph Parrocel (1648-1704) était le plus jeune des quatre fils de Barthélemy Parrocel (1595-1660), peintre apprécié en Provence, chef d'une dynastie de quatorze artistes du même nom, sur lesquels sept furent de l'Académie ou peintres du roi. — Louis (1624-1694), deuxième fils de Barthélemy, a beaucoup travaillé en Provence et en Languedoc ; deux de ses fils, Ignace (1667-1722), Pierre (1670-1723), furent ses élèves comme l'avait été auparavant Joseph, son jeune frère, celui dont nous parlons en ce moment. Mais Joseph n'avait point tardé à s'éloigner pour passer en Italie. A Rome, il fit rencontre de Jacques Courtois, qu'on nommait le Bourguignon, se mit à son école, prit en goût le genre de sujets et de peinture auquel Courtois devait sa vogue, et l'élève eut des occasions où il sembla presque égaler son maître. Son talent à représenter les chocs de cavalerie et l'emportement des combats le fit surnommer « Parrocel des batailles ». De Van der Meulen, il disait : « Il ne sait pas tuer son homme. » Lui, sut fort bien démonter un cavalier d'un coup de feu ou d'un coup de sabre et mêler les vivants aux cadavres, comme en témoignent ses deux *batailles* du Louvre, bien que le temps en ait cruellement obscurci le coloris et dévasté les lointains. Le *Passage du Rhin* a été moins éprouvé. Joseph Parrocel n'a pas exécuté

accompagna le roi et le grand dauphin dans presque toutes leurs expéditions. Il succéda à Van der Meulen à la direction des Gobelins. — Pierre Denis Martin, dit *le jeune*, sur lequel les renseignements biographiques font défaut, peignit aussi des batailles. En 1722 il signait un tableau : « peintre ordinaire et pensionnaire du roi », et, à ces titres, sur une autre peinture il ajoutait : « pensionnaire de Sa Majesté czarienne ».

seulement des tableaux militaires. Les orfèvres s'étant adressés à lui pour leur « May » de 1694, il peignit une *Prédication de saint Jean dans le désert.*

Ne séparons pas le père du fils, bien que celui-ci appartienne au siècle suivant. Charles Parrocel (1688-1752), l'aîné et le seul de douze frères ou sœurs qui fut peintre, étudia sous Lafosse, voyagea en Italie, s'y fit connaître par quelques compositions historiques, et, revenu à Paris, se consacra aux sujets militaires, genre dans lequel il réussit autant que son père, mieux, même, sous le rapport de la composition. Deux tableaux furent pour lui l'occasion d'un succès justifié : l'un représentait l'entrée de l'ambassadeur turc Méhémet-Effendi dans le jardin des Tuileries, l'autre la sortie du même ambassadeur par le Pont-Tournant, après l'audience royale. La commande de ces deux grands ouvrages qui furent imités plus tard en tapisserie, et qui sont à Versailles, fut faite au peintre en 1725. Au mois de février de la même année, Charles Parrocel avait été reçu académicien sur un *Combat de cavalerie et d'infanterie.* Mariette n'est pas tendre pour lui : « Avec peu d'amour pour le travail et encore plus de penchant pour l'ivrognerie, il se trouve les mains liées et demeure dans une inaction impardonnable. »

Quant à Jacques Courtois (1621-1676), mal représenté au Louvre, il était en état de bien peindre les soldats en marche, au repos ou à la bataille. Arrivé, on ignore comment et pourquoi, âgé de quinze ans à peine dans le Milanais, il accompagna pendant trois années le mestre de camp Vatteville, bourguignon comme lui, qui le fit assister à tous les combats ou sièges auxquels lui-même se trouva engagé. Ensuite, il se rendit à Bologne où le Guide et l'Al-

bane lui donnèrent des conseils, s'en alla à Florence, à Sienne, à Rome enfin. On dit que la vue de *la Bataille de Constantin*, au Vatican, lui révéla sa véritable vocation. Cependant Salvator Rosa et Cerquozzi, paraissent l'avoir impressionné surtout : il en accepta les principes; il s'appliqua à imiter leur fougue dans l'action des figures, leurs violences aux premiers plans, leurs touches rapides, leur goût pour les lointains vastes et éclairés. Au musée Pitti de Florence il a une grande mêlée de cavalerie se déroulant sur un fond de montagnes que le soleil à son déclin colore et dont M. de Chennevières a dit judicieusement : « ce fond, d'une lumière si tranquille, dorant et bleuissant les montagnes à l'horizon, est vraiment quasi digne de Claude[1] ». De Salvator et de Claude notre bourguignon avait appris à peindre les larges campagnes baignées d'une lumière harmonieuse ; mais il se laissa trop entraîner par sa facilité d'improvisation.

Après une courte excursion en France, il retourna à Rome, perdit sa femme qu'il fut soupçonné d'avoir fait périr par le poison, se retira en 1635 chez les jésuites, prit l'habit de frère laïque, et peignit plusieurs tableaux pour leur Maison. Sauf Joseph et Charles Parrocel, les peintres français ne subirent à aucun degré l'influence de Jacques Courtois dit le Bourguignon.

Au point où cette étude est parvenue, avant de la conduire au delà, il importe de renseigner le lecteur sur les écoles provinciales que tant d'artistes du XVIIe et du XVIIIe siècle fréquentèrent. On dessinait et sculptait, on peignait activement dans beaucoup de villes du royaume, sans que

[1] *Essais sur l'Histoire de la Peinture française.*

se dégageât pourtant de ces centres divers un accent d'art franchement particulier et local. C'est que, au commencement du siècle, bien des peintres étrangers et français traversaient le pays, gagnant l'Italie ou en revenant, et faisaient ordinairement séjour à Lyon, à Avignon, à Aix, ailleurs, quitte à rester là des années retenus par des travaux dans les hôtels de l'endroit et les châteaux des environs, dans les couvents et les églises. D'autres, venus on ne sait d'où, allaient à l'aventure, s'arrêtaient au hasard des commandes, sans se fixer précisément nulle part. N'est-ce pas un de ces peintres errants qui enseigna les frères Le Nain ? De Quantin Varin, momentanément aux Andelys, Poussin reçut un commencement d'éducation utile. Or, de tant de jeunes gens instruits par ces maîtres de passage et d'origines diverses, ceux-ci ne quittaient pas le pays de leurs études, où les retenait une clientèle suffisant à leur ambition et à leurs besoins ; ceux-là allaient demander à l'Italie un supplément de savoir ; beaucoup accouraient à Paris lutter avec des chances inégales pour la vie et la renommée. Quelques-uns, comme Rigaud et Largillière y arrivèrent, déjà sûrs du succès. Tous laissaient s'effacer en eux le caractère de leur province. Du reste, ceux qui les enseignaient, Nicolas de Troy, Chalette à Toulouse, Boucher à Bourges, Ranc le père, à Montpellier, etc., ne pouvaient leur faire aimer une religion dont ils n'avaient eux-mêmes aucune notion, la religion du terroir.

A Paris, aux mains de la Maîtrise l'enseignement des arts était tombé si bas qu'un des champions les plus éloquents des anciennes corporations est obligé de convenir « qu'elle (la Maîtrise) laissait avilir l'enseignement

à un degré d'infériorité qui faisait tache au milieu des progrès obtenus partout [1] ».

Donc, à proprement parler, pas d'écoles provinciales jusqu'au moment où Le Brun obtint de Colbert et du roi un arrêté approuvant les articles délibérés par l'Académie « au nombre de neuf, tirez tant des statuts que de la discipline, pour l'establissement des Ecoles académiques, par toutes les villes du royaume où il sera jugé nécessaire ». Cet arrêté est de novembre 1676.

Le 11 avril précédent Le Brun avait entretenu la compagnie d'une lettre de Thomas Blanchet, peintre en titre de la ville de Lyon, qui offrait « d'establir une Académie dans la dite ville, pour y enseigner la jeunesse dans les artz de peinture et de sculpture selon les Ordonnances du Roy et la discipline de l'Académie royalle ». On applaudit à cette ouverture, et le 30 mai l'Académie nomma Blanchet académicien afin de lui donner du prestige. Le 7 août 1677, elle accorda les mêmes pouvoirs à Jean Hellart, peintre, et à Lacroix, sculpteur, sur l'heure reçus académiciens, en vue d'organiser une Ecole académique à Reims, « en s'assujétissant à l'observation des statuts de l'Académie et à ses ordres ». Plus tard, le 3 mars 1691, — l'affaire traînait depuis 1688, Le Brun encore vivant, — le secrétaire lut deux lettres, l'une de l'archevêque, l'autre des académiciens de Bordeaux, remerciant la compagnie des « lettres d'establissement qu'elle leur a envoyées » [2]. L'Académie ne s'en tint pas là. Elle étendit sa protection et sa juridiction à toutes les provinces ; sous la conduite d'artistes qu'elle investissait de sa confiance, des écoles s'ou-

[1] Le comte Léon de Laborde. *De l'union des arts et de l'industrie.*
[2] *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture.*

vrirent successivement à Toulouse, à Rouen, à Marseille, à Montpellier, à Lille, à Amiens, à Dijon, à Dunkerque, à Valenciennes, et sur d'autres points du territoire.

Nous avons raconté la vogue de Simon Vouet avec son atelier dans lequel passa toute une légion d'élèves intelligents et actifs. Des peintres qui sont l'honneur de l'art français en sortirent. Cet atelier, ouvert en 1627, dut fermer en 1649, pour cause de décès, et aucun autre ne le remplaçant, ce fut une fortune singulière pour les jeunes gens de trouver où apprendre, où recevoir successivement les conseils des artistes les plus réputés du moment, Le Sueur, Errard, Sébastien Bourdon, Laurent de la Hyre, Sarrazin, Le Brun et les autres « anciens » d'une compagnie accessible à tous les genres de peintures, histoire, fleurs, miniatures, paysages et « bambochades ».

L'enseignement académique régna partout. A-t-il eu des conséquences fatales ou fécondes ? Les deux termes de la proposition ont des partisans également convaincus. On parle d'essors entravés. En est-on bien sûr ? La place manque pour examiner cette question aussi intéressante qu'obscure, avec le soin et l'ampleur indispensables. Contentons-nous de dire ceci qui défie toute critique :

En ces temps de concentration générale, l'Académie laissa des capacités fort diverses se manifester, se contredire. Chez elle Gillot, Watteau, Lancret, Boucher, Chardin apprirent les règles de l'art, les mêmes pour tous, et les plièrent chacun suivant ses préférences particulières, à des manières fort dissemblables, différentes, certes, de celles des professeurs en exercice et des traditions officielles. L'Académie hésita-t-elle à les admettre ensuite à partager ses travaux et ses prérogatives ?

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

CHAPITRE VIII

Le Brun avait eu des continuateurs. Cependant Charles de La Fosse parvint à plus de grâce, Antoine Coypel à un coloris plus varié, Jouvenet resta original, gardant seulement quelques-uns des traits généraux de son maître, et des portraitistes, Rigaud, Largillière surtout, réjouirent leur palette de notes vraies et fraîches, depuis longtemps oubliées ou proscrites. Avec ces intermédiaires de son école et de l'école du XVIII[e] siècle, qui font pressentir de Troy, Natoire, Boucher, Watteau, son influence déclina. Un art plus libre, l'art du sourire, allait tout à fait l'éclipser. La vérité est que chez nous comme ailleurs, et souverainement elle avait dominé partout, elle disparaîtra bientôt sans retour dans une décadence aimable et galante menée par des sceptiques qui avaient beaucoup de talent et infiniment d'esprit.

Le Brun mort, du reste, l'ère des grands travaux de peinture s'était peu à peu fermée. Robert de Cotte avait succédé à Le Brun dans la direction du goût. Dessinateur souple et savant, doué également d'une fécondité surpre-

nante, il renouvela les types d'ornements, créa un mode nouveau de décoration : des boiseries finement façonnées couvrant les murailles rendirent secondaire le rôle des peintres; on ne peignit plus guère en des cadres chantournés que des dessus de portes, et de son Versailles ennuyé, le vieux Roi-Soleil put assister, avant d'aller rejoindre ses ancêtres à Saint-Denis, à l'avènement d'un style moins solennel, moins imposant que celui auquel son nom reste attaché, remarquable encore par un cachet de belle élégance et de gracieuse distinction. — Après le goût de Robert de Cotte, régna celui d'Oppenord, inventeur du style tourmenté à l'excès, tant à la mode sous le nom de « style rocaille », auquel succéda le style Louis XVI, délicat, classique, raisonné et calme, détrôné à son tour par les glaciales imitations gréco-romaines en vogue sous la Révolution et l'Empire.

Cependant, un peintre sérieux, comparativement à ses confrères contemporains, coloriste agréable, copiant d'ailleurs la nature sans la choisir, François Le Moyne, ou Le Moine (1688-1737) eut à exécuter des ouvrages importants qui lui firent une grande réputation et protègent sa mémoire. Il avait étudié chez Louis Galloche (1670-1761), artiste estimé en son temps [1] ; eut le grand prix de l'Académie en 1711, mais ne passa point en Italie, parce que l'Etat appauvri par les guerres désastreuses de la fin du règne de Louis XIV, ne pouvait entretenir de pensionnaires à Rome, et entra à l'Académie royale en 1716 comme agréé, comme académicien, en 1718.

[1] De l'Académie en 1711, sur un tableau représentant *Hercule rendant Alceste à Admète*, que Villot a décrit dans son catalogue du Louvre (1859) et qui n'est plus au Musée.

Beaucoup des peintures de Le Moyne ont disparu : les sept exécutées pour les Cordeliers d'Amiens, un *Saint Paul aveuglant Elymas*, jadis dans la nef de Saint-Germain



FIG. 60. — LE MOYNE. — HERCULE ET OMPHALE (Louvre, galerie Lacaze).

des Prés, une *Transfiguration* à la voûte du chœur des Jacobins du faubourg Saint-Germain, commencée en 1723, achevée l'année suivante au retour d'un rapide voyage à Rome, où le peintre avait étudié de préférence Pietro de Cortone, Lanfranc, peut-être Michel-

Ange. C'est aussi en 1724 qu'il peignit l'*Hercule et Omphale* de la galerie Lacaze. La composition n'en est pas fort bien entendue ; mais le torse de la femme, assez maladroitement coupé par la peau du lion de Némée, est d'une savoureuse lumière et d'un beau modelé (fig. 60).

Auparavant, en 1721, il avait eu l'amer déplaisir de voir un peintre de Venise, Antonio Pelegrini, élève de Ricci, appelé à décorer le plafond d'une galerie large de 9 mètres, longue de 43, dans l'hôtel de la Banque royale, primitivement hôtel de Mazarin, puis de Nevers, occupé aujourd'hui par la Bibliothèqne nationale. C'était une blessure grave faite à son orgueil qui était immense. Aussi, de dépit, afin de démontrer qu'il eût été à la hauteur de l'entreprise, il peignit en esquisses les mêmes sujets que Pelegrini rue Richelieu, et, au dire de Caylus, « il y avait plus d'ordre, de poésie et d'élégance » dans les compositions de Le Moyne que dans celles du vénitien. Nous n'y contredirons pas. Extrêmement habile, Pelegrini procédait avec une précipitation qui lui interdisaient les loisirs de la pensée ; Lemoyne, au contraire, s'il péchait par le style, travaillait, malgré certaines apparences de facilité, péniblement, avec lenteur.

La vanité de Le Moyne eut des dédommagements. Au concours d'émulation ordonné par le roi en 1727 entre les « peintres d'histoire » de l'Académie, le tableau de Le Moyne, la *Continence de Scipion*, partagea le prix avec un *Bain de Diane* de Jean-François De Troy ; Le Moyne, en 1734, eut à peindre à la fresque la voûte de la chapelle de la Vierge à Saint-Sulpice, ensemble d'une soixantaine de figures, d'une harmonie douce, d'une coloration fine et légère, et commença aussitôt après une gigantesque et

robuste peinture (21 mètres sur 18) au plafond du salon d'Hercule, à Versailles. Là, il disposa en quatre groupes principaux cent quarante-deux personnages de proportions colossales, souvent de fière allure, sinon d'une originalité saisissante. Le 28 septembre 1756, la toile achevée et marouflée vingt ans après sa mise en train, — nous avons dit Le Moyne très lent au travail, — le roi vint la visiter, et, devant l'œuvre qui jetait sur le déclin de l'école des lueurs non pas rassurantes, cependant d'un noble éclat encore, nomma l'auteur son premier peintre, poste vacant depuis 1734, par la mort du précédent titulaire, Louis de Boulongne.

La fin de Le Moyne fut tragique. Bon, affectueux pour ses élèves, Le Moyne était orgueilleux à l'excès et fort jaloux de ses confrères, quels qu'ils fussent. Même le titre de premier peintre ne le satisfit qu'à demi parce qu'il n'était pas accompagné de toutes les faveurs dont Le Brun avait joui sous Louis XIV. Sa raison se troubla. Neuf mois après sa nomination, dans un accès de délire, il entend des gens monter son escalier, croit qu'on vient le saisir pour le mener en prison, et se perce à plusieurs reprises de son épée. Il était mort.

Un élève de Le Moyne eut de la célébrité en son temps qui, aujourd'hui, ne fait pas grand honneur à son maître. Charles-Joseph Natoire tiendra un jour à Vien ce langage dénué d'artifice : « A quoi bon peindre d'après nature ? Est-ce que la nature peut fournir les figures de second et de troisième plan ? La belle difficulté de prendre un modèle et de le copier ! » Et c'est par extension de ces beaux principes qu'il peignit, probablement sans modèles, les *Trois Grâces* et la *Junon* du Louvre, figures de pre-

mier plan qui resteraient médiocres sous tous les rapports au deuxième ou au troisième. Il obtint le grand prix au concours de 1721. Wleughels, directeur de l'Académie de Rome en écrivait. « Ce jeune homme dessine d'un goût qui le fait considérer ici et qui sera estimé en France. » A son retour, on l'accueillit fort bien, en effet ; aux expositions de la place Dauphine organisées chaque année le jour de l'Octave de la Fête-Dieu, il eut du succès ; il fut reçu académicien en 1734 ; pour de grands seigneurs, pour des financiers il décora des appartements. L'ancien salon de Mme de Rohan à l'hôtel de Soubise (fig. 61) où sont à présent les Archives nationales, conserve un témoignage de sa manière qui mystifiait agréablement le dessin et la couleur et ressemblait à celle de Boucher [1]. Il peignit aussi un dessus de porte dans la chambre de la reine, à Versailles, encore en place. On lui commanda des modèles de tapisseries. Enfin, sa réputation consacrée, il alla remplacer de Troy comme directeur de l'Académie de France à Rome, et fut honoré du cordon de l'ordre de Saint-Michel. La pièce capitale de Natoire semble avoir été la décoration de la Chapelle des Enfants-Trouvés. Elle

[1] A l'ancien hôtel de Soubise, en outre des « Aventures de Psyché » dues au pinceau de Natoire, il y a encore des peintures de Boucher, de Restout, de Carle Van Loo, de Trémollière. Celles du dernier, l'*Education de l'amour*, *Hercule et Omphale ; Minerve qui montre à travailler à une jeune fille*, *la Sincérité accompagnée de trois génies*, dans l'ancienne chambre à coucher de la princesse de Soubise, salle dite à présent « de la République » témoignent du même goût que les autres de l'hôtel, et les égalent. Pierre-Charles Trémollière (1703-1739), élève de J.-B. Van-Loo, fut pensionnaire du roi à Rome après le concours de 1726. Agréé en 1736, académicien en 1737. La même année il exposait au Salon un grand tableau « de 18 pieds de haut sur 8 de large », l'*Assomption de la Vierge*, exécuté pour les Chartreux de Lyon. Le comte de Caylus prononça son éloge devant l'Académie le 27 avril 1748.

figurait une étable immense, occupant le chœur et la voûte de toute la chapelle. Au fond, Jésus naissant apparaissait dans une gloire d'anges. A droite, en plusieurs panneaux, la marche des mages et de leur suite, à gauche, les bergers allant à la crèche (fig. 62). Ce vaste décor n'existe plus.



FIG. 61. — NATOIRE. — SUJET TIRÉ DE L'HISTOIRE DE PSYCHÉ (Hôtel de Soubise).

Aux Enfants-Trouvés Natoire eut pour l'aider Jean-Baptiste-Marie Pierre (1713-1789), son élève, qui remporta le prix de Rome en 1734, fut académicien en 1743, directeur de l'Académie en 1770, et succéda à Antoine Coypel comme peintre du duc d'Orléans, à Boucher comme premier peintre du roi. De Troy avait dit de Pierre, son pensionnaire à Rome : « Il peut devenir un très grand sujet »; mais Pierre resta sans le moindre accent d'originalité ; il eut l'habileté superficielle, facile et inconsistante

commune à la plupart des peintres de ce temps-là. Diderot lui décocha une verte boutade à l'occasion du Salon de 1763 : « Pierre a toujours été en dégénérant, et sa morgue s'est accrue à mesure que son talent s'est perdu ; c'est aujourd'hui le plus vain et le plus plat de nos artistes. » Sous l'administration de M. d'Angevillier, directeur des Bâtiments, Pierre devint tout-puissant ; il disposa des commandes, des faveurs officielles. A cela, il mit un zèle actif, mais son esprit raide et cassant lui valut la désaffection générale de ses confrères, chez lesquels, du reste, ne brillaient point des idées meilleures sur le but et l'enseignement de l'art.

Jean-François de Troy (1679-1752), fils du portraitiste dont il a été précédemment parlé, fut de ceux qui tinrent la jalousie de Le Moyne en éveil. Il est juste d'ajouter que, de son côté, de Troy n'était pas moins jaloux de Le Moyne. Doué d'une grande faculté d'invention, d'une grande facilité d'exécution, il en abusa. Il se rendit à Rome vers 1699 et y séjourna aux dépens de son père jusqu'au moment où M. de Villacerf, directeur des Bâtiments, lui accorda le titre et les bénéfices de pensionnaire du roi. Il visita toute l'Italie. Une amourette dont la jeune femme d'un vieux magistrat était l'objet, le retint deux ans à Pise ; il s'installa à Florence ; le ministre de France en cette ville l'obligea à rentrer à Paris. Partout où il avait fait séjour il s'était livré au plaisir autant sinon plus qu'à l'étude. Aussi ses tableaux, généralement, se ressentent de cette inégalité d'humeur ; parfois on y trouve les signes de l'attention, plus souvent ceux d'un esprit pressé de finir. Estimant qu'un seul changement partiel pourrait déterminer une modification



FIG. 62. — NATOIRE. — UN DES PANNEAUX DES ENFANTS-TROUVÉS

totale et « refroidissait le génie », de Troy ne perdait pas son temps à améliorer ses ouvrages, à en corriger les erreurs.

C'est après la mort de son père qu'il obéit surtout à ces belles théories. Plus sérieux, le vieux de Troy le retenait par de fermes avis, autorité salutaire à laquelle on doit sans doute l'ordre réfléchi qui fait du tableau du fils, la *Peste de Marseille,* une des peintures les plus recommandables du XVIIIe siècle. Peut-être y a-t-il là dedans trop de torses inutilement et académiquement nus ; mais la toile est remplie d'épisodes répartis sans trop de remplissages, de scènes d'angoisse et d'effroi : en haut des anges irrités, messagers des vengeances du ciel ; au-dessous, calme, le chevalier Rose dominant la foule, fait enlever les cadavres, et sur l'ensemble s'étend un coloris approprié au caractère et au mouvement de la composition. Commandé par le chevalier Rose lui-même, exécuté en 1722, ce beau tableau est à Marseille.

L'énumération de tous les tableaux de Troy serait longue. Il en fit deux pour l'Hôtel de Ville, cinq pour les pères de Saint-Lazare, deux pour les religieuses de Ville-l'Evêque, quatre pour le duc de Lorraine, quatre encore pour le roi de Danemark, et combien pour des amateurs, M. de Sénozan, le comte de Saint-Maur, le duc de Mortemart, le président du parlement de Dijon, etc. ! M. de la Live de Jully lui en commanda trente-six, mis en trumeaux et dessus de portes dans sa maison de la rue Neuve-du-Luxembourg; le financier Samuel Bernard presque autant, destinés à son château de Passy, plus une grande composition pour sa chapelle, *les Apôtres auprès du tombeau de la Vierge*, achevée en vingt-deux jours. Tel de ses trumeaux

ou dessus de portes lui avait coûté à peine quelques heures



FIG. 63. — F. DE TROY. — SUZANNE ET LES DEUX VIEILLARDS

de travail. Il peignit en soixante-douze heures, a-t-on dit, le *Chapitre de l'Ordre du Saint-Esprit tenu par Henri IV.*

La légende exagère, pensons-nous. L'œuvre est au Louvre. La tenue générale, l'exécution, poussée en plus d'une partie, démentent une pareille promptitude.

D'ailleurs, bien que jouissant d'une large aisance par son mariage avec une riche héritière, fille d'un échevin de Paris, il lui fallait, aimant à paraître, demander souvent à ses pinceaux les ressources nécessaires à ses habitudes de luxe, de dissipation et de galanterie, à des pertes de jeu, car il était gros joueur par surcroît. Heureusement, ses tableaux « de modes », comme on disait, et ses petites mythologies trouvaient toujours un facile débit. Il peignit d'une main agile quelques cadres destinés aux petits appartements de Versailles, entre autres le *Déjeuner d'huîtres*, aujourd'hui à Chantilly, les personnages, gens de haute qualité, assis autour d'une table ovale, dans un très riche intérieur, peinture intéressante par l'esprit vif de la mise en scène et de la facture. Le *Déjeuner d'huîtres* et le *Déjeuner de jambon*, par Lancret, également à Chantilly, se faisaient pendant à Versailles. La *Suzanne* dont nous publions la gravure paraît avoir été un friand morceau, abstraction faite du goût et du style qui ont dirigé l'auteur (fig. 63).

Envoyé à Rome en 1738 pour remplacer Wleugels, décédé, à la direction de l'Académie de France, en outre de nombreux ouvrages demandés par des amateurs, de Troy acheva l'*Histoire d'Esther*, suite de sept modèles de tapisseries, — il avait peint les trois premiers à Paris, — et une autre suite de sept pièces, l'*Histoire de Jason*, occasions qu'il saisit pour donner toute liberté à son goût particulièrement enflé et théâtral.

Après quatorze années de directorat durant lesquelles

il ne cessa de faire grande figure, au moment de céder la place à Natoire son successeur, au moment de quitter Rome et de renoncer à des projets de mariage avec une jeune et brillante italienne, le désespoir le prit. Une



FIG. 64. — SUBLEYRAS. — LE SERPENT D'AIRAIN

brusque fluxion de poitrine s'en mêlant, en peu de jours il mourut. Il avait soixante-treize ans. Il était entré à l'Académie le 28 juillet 1706, son père étant directeur de la Compagnie, sur un tableau représentant *Apollon et Diane perçant de flèches Niobé et ses enfants*. On a dit plus haut que Le Moyne et de Troy se partagèrent le prix au concours de 1727 auquel prirent part les académiciens « peintres d'histoire ».

Le Moyne disparut trop tôt pour avoir eu à s'alarmer de

la concurrence de Pierre Subleyras (1699-1743). Il est vrai que, fixé à Rome où l'avait conduit le prix de l'Académie remporté au concours de 1727, Subleyras ne revint point en France. Il avait de la force, de la couleur et l'exécution facile des bons praticiens de son temps (fig. 64). La correspondance de Wleughels est assez froide sur son compte. « C'est un bon sujet, écrit le directeur de son pensionnaire, très sage, de très bonne volonté; il a un peu de peine à se débarbouiller; le temps et son assiduité le perfectionneront (16 mai 1731); — Il fait plutôt bien que mal (24 janvier 1732); — Il fait à présent du portrait et a un peu de vogue (22 octobre 1734); — Subleyras ne fait pas mal; il fait un peu de tout et copie passablement (3 février 1735). » De pareilles notes n'indiquent pas une grande confiance. Néanmoins, Subleyras sut se « débarbouiller ». Quatre ans après les derniers renseignements fournis par son directeur, il achevait en 1739, pour les chanoines d'Asti la *Madeleine aux pieds de Jésus-Christ chez Simon le pharisien*, toile d'ample envergure, à présent au Louvre, et pleine d'action, qui ne se recommande pas, sans doute, des maîtres du XVI[e] siècle, mais luttera sans désavantage avec les meilleures peintures religieuses du XVIII[e]. A Rome, cette *Madeleine* eut un vif succès. Le pape Benoît XIV commanda à l'artiste son portrait (aujourd'hui à Chantilly, une réplique à Versailles); des cardinaux, des princes romains voulurent de ses tableaux; Subleyras en eut aussi à peindre pour des églises de Milan, de Grasse, de Toulouse, et sa *Messe de saint Basile*, destinée à Santa Maria degl' Angeli, à Rome, fut reproduite en mosaïque et placée sous cette forme, honneur insigne, dans la basilique de Saint-Pierre où elle est encore. Il a exécuté également de petits

tableaux de genre d'une jolie couleur argentée (fig. 65).

Carle Van Loo eût été pour Le Moyne un rival autre-



FIG. 65. — SUBLEYRAS. — LES OIES DU FRÈRE PHILIPPE (Louvre).

ment redoutable que le fut de Troy, qu'eût pu l'être Subleyras.

La lignée des Van Loo, originaire de Hollande, remonte à Jan, lequel passait à Amsterdam pour « vaillant coloriste ». Jakob, fils de Jan, né lui aussi en Hollande, à

l'Ecluse (1614-1670), vint à Paris, se fit naturaliser Français et fut académicien le 6 janvier 1663 au titre de peintre de portraits et d'histoire[1]. Le Louvre a eu de ses ouvrages (catalogue Villot, numéros 274 et 275). Son fils, Louis-Michel, né à Amsterdam (vers 1640-1713), précéda son père à Paris, étudia à l'Académie, remporta le premier prix, séjourna à Rome, se fixa à Aix où, s'étant marié, il eut deux fils qui comptent dans l'école française : Jean-Baptiste et Charles-André dit Carle. De Jean-Baptiste, trois fils : François (vers 1708-1733), « né pour la peinture autant que qui ce soit », écrivait Wleughels le 24 janvier 1732, et le 21 juillet suivant : « Il ne sort pas tous les jours de l'Académie des sujets pareils », mort à vingt-deux ans d'un accident de voiture, près de Turin ; Louis-Michel et Charles-Amédée-Philippe (1715 ou 1718-?), qui devinrent peintres, le premier du roi d'Espagne, l'autre du roi de Prusse. Jules-César-Denis (1745-1824), selon Cochin le seul des fils de Carle qui « montra quelque disposition à soutenir le nom de son illustre famille », se confina dans le paysage sans dépasser le niveau d'une honnête médiocrité. De l'Académie en 1784. S'il y eut d'autres Van Loo peintres, ils s'effacent assez d'eux-mêmes pour nous autoriser à les négliger. Les deux frères Jean-Baptiste et Carle, d'abord, Louis-Michel plus loin, sont les seuls auxquels nous nous arrêterons.

[1] On connaît par la gravure *Le coucher*. Les frères Ménard dans leur *Tableau historique des Beaux-Arts* l'attribuent à Carle Van Loo ; c'est une erreur ; il est de Jakob ; mais leur observation est fort juste : « En coiffant d'un bonnet cette femme nue qui s'apprête à se mettre au lit, Van Loo a sans doute cru être bien plus original que s'il en avait fait une nymphe dans un bois ou près d'une fontaine ; en réalité, il n'a été que vulgaire et trivial. »

Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745) fit beaucoup de tableaux, de plafonds, de portraits, principalement en Pro-



FIG. 66. — JEAN-BAPTISTE VAN LOO. — PORTRAIT DE COLLEY CIBBER, ESQ.

vence, à Monaco, à Turin, à Gênes, à Paris, quand il vint s'y établir en 1719, — le prince de Carignan, son protecteur, le logea en son hôtel, lui et son jeune frère Carle ; — à

Londres de 1737 à 1742, où il fut occupé plus que les autres portraitistes. Surtout après son portrait de Walpole (1739), sa clientèle augmenta rapidement; ce fut à qui, dans la haute aristocratie, se ferait inscrire pour retenir à l'avance son tour de pose. Il peignait les têtes; quatre ou cinq aides s'employaient aux vêtements, aux accessoires. Cette vogue lui fit gagner trois cent mille livres, au dire du marquis d'Argens. Sans préciser le chiffre, Mariette reconnaît que Van Loo fit à Londres « un grand nombre de portraits qui lui valurent beaucoup, car l'Angleterre est le pays où il se fait le plus de portraits et mieux payés (fig. 66) ». Mais le climat de Londres était contraire au peintre. Rentré en France, Van Loo alla demander la santé à l'air natal. Il mourut travaillant jusqu'à son dernier jour malgré l'affaiblissement de ses forces.

Quand il était venu à Paris la première fois, en 1719, présenté au Régent par le prince de Carignan, on lui avait confié la restauration des cartons de Jules Romain appartenant à la couronne, et celle, plus délicate, de la galerie de François Ier, à Fontainebleau, peinte par le Rosso et le Primatice. Ayant eu à peindre aussi le portrait du jeune roi Louis XV, il le commença de mémoire et le finit en une seule séance « d'après le naturel ». Cette effigie obtint un grand succès et fut répétée en d'innombrables copies. Et tout en peignant des portraits en quantité « il conservait et pratiquait les plus grandes parties de l'histoire... Malheureusement les portraits sont lucratifs et la nécessité l'obligeait souvent à s'en charger », nous apprend le comte de Caylus. Il est certain que Jean-Baptiste Van Loo, en mesure d'aborder le grand genre, exécuta des tableaux pour l'Hôtel de Ville, pour des églises, fut reçu de l'Aca-

démie (1731) sur sa toile de *Diane et Endymion* et eut à peindre l'*Institution de l'ordre du Saint-Esprit par Henri III* conservé au Louvre, et deux autres sujets de la même série où figuraient Louis XIV et Louis XV, tous, y compris celui signalé tout à l'heure, par de Troy, mis en place en 1733 dans la chapelle des Grands-Augustins, siège de l'Ordre.

Le tableau du Louvre fait regretter ceux de la série qui sont perdus. Peut-être trouve-t-on quelque emphase dans le jet des draperies. Mais le programme autorisait cet excès et le goût du jour n'était pas pour s'y montrer contraire. En même temps il y a de l'élégance dans les attitudes, de la fermeté dans le caractère des physionomies et l'exécution est celle d'une main exercée, rompue par de fortes études aux difficultés de la peinture.

Quoi qu'il en soit, Carle Van Loo est le meilleur peintre de la famille, disons mieux, de son époque.

Jean-Baptiste était de vingt et un ans plus âgé que son frère Carle. Il l'emmena à Turin, puis à Rome, où il le plaça chez Benedetto Luti, qui avait été autrefois son maître. Carle avait neuf ans. Plus tard, Carle passa dans l'atelier du sculpteur Legros. Là, il se mit à modeler. Legros décédé, les deux frères prirent le chemin de France. Retenus à Turin par divers ouvrages, Jean-Baptiste commença à associer Carle à ses travaux; à Paris il l'employa à ébaucher ses peintures; il s'en fit aider quand il eut à réparer la galerie de François Ier à Fontainebleau. Également dans ce temps là on vit Carle exécuter des décors d'opéra. Revenu à Rome en 1727, pensionnaire du roi à l'Académie, Carle s'appliqua à de nouvelles études, réalisa de nouveaux progrès, et peignit des tableaux auxquels on

14

fit un chaleureux accueil, notamment le *Mariage de la Vierge* du Louvre, une *Femme orientale à sa toilette*, acquise par un amateur anglais, et, à la fresque, « pour son étude et par charité », l'*Apothéose de Saint-Isidore*, à la voûte de l'église consacrée à ce saint, « où il y a bien du bon » écrivit Wleughels au duc d'Antin. Mais il dut abréger son temps de pensionnat et quitter précipitamment la ville, afin de « ne pas épouser une veuve de la lie du peuple avec laquelle il s'était engagé » (lettre de Wleughels du 10 avril 1732). C'est pendant ce voyage de retour que son neveu François, dont il était accompagné, périt à Turin, accidentellement.

Après un arrêt de deux ans à Turin employés à décorer des palais et des églises, marié à la fille du musicien Sommis qui apporta le premier en France, assure Diderot, le goût de la musique italienne, il rentra à Paris, fut académicien l'année suivante, le 30 juillet 1735 ; en 1751 reçut le cordon de Saint-Michel, eut en 1752 la direction de l'École royale des élèves protégés [1], et mourut le 15 juillet 1765, premier peintre du roi et directeur de l'Académie. Il venait d'achever une suite d'esquisses, les sujets tirés de la vie de saint Grégoire (fig. 67), qu'il devait exécuter en de grandes proportions dans la chapelle des Invalides [2].

[1] L'Ecole royale des Elèves protégés, fondée en 1747, eut pour premier directeur Charles-Antoine Coypel. Les concours au prix de Rome des années précédentes ayant mis en présence des jeunes gens insuffisamment préparés, c'est pour perfectionner l'éducation des futurs concurrents que la nouvelle école fut créée. On y était admis à la suite de concours ou par protection. Les élèves pouvaient y poursuivre leurs études pendant trois ans au plus. Ils recevaient chacun une pension de deux pistoles par mois. Doyen, David, Lagrenée, Fragonard, Gérard, etc., furent « élèves protégés ». L'établissement était installé dans le local occupé aujourd'hui, rue de l'Ecole de médecine, par l'Ecole nationale des Arts décoratifs.

[2] Ces esquisses sont au Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.

Ces esquisses exposées au Salon un mois après la mort de l'auteur transportèrent Diderot d'admiration. Le cri-



FIG. 67. — C. VAN LOO. — SAINT GRÉGOIRE DISTRIBUE SES BIENS AUX PAUVRES

tique les éleva aux nues. Son enthousiasme était extrême. Mais, chose à laquelle on s'attend peu, aux éloges qu'il distribue sans épargne à l'ordonnance et au sentiment

expressif des dites esquisses, Diderot ajoute brutalement : « Dites-moi où cette bête de Van Loo a trouvé cela ? Car c'était une bête »[1]. La boutade exagère, doit-on supposer. Dans le temps, Wleughels avait bien écrit de son pensionnaire : « Il a peu ou point d'esprit... Il ne faut lui demander que de la peinture ». Il n'importe. « Cette bête », qui « ne savait ni écrire, ni lire, ni penser, ni parler », continue Diderot, pour n'avoir pas eu une intelligence érudite et ornée, ne se montra pas moins, quand on « lui demanda de la peinture », supérieure à ses contemporains, à la plupart de ceux qui se manifestèrent après elle. De plus, il savait être courtisan adroit à certains moments. Pendant la longue maladie à laquelle elle devait succomber, la marquise de Pompadour eut une acalmie qui laissa espérer à son entourage une guérison prochaine. Carle, aussitôt, d'exécuter un tableau où les Beaux-Arts et les Lettres désarment par leurs prières le Destin et les Parques. « Cette bête de Van Loo » avait au moins l'esprit de la reconnaissance. Jeanne Poisson était née avec le goût des choses de l'esprit; elle les aima « comme pas une maîtresse de qualité n'eût su le faire », a dit le maître Sainte-Beuve. Elle fut la providence de plus d'un artiste. Mais, ne l'oublions pas, pendant les vingt ans qu'elle régna sur la France et sur le roi, elle gouverna les arts en un sens qui devait, fatalement, achever de les conduire à la pire décadence.

Carle Van Loo est bien représenté au Louvre. Le *Mariage*

[1] Les *Salons* de Diderot restaient inédits ; Diderot les écrivait dans le mystère. Cependant comme Léon Lagrange le fait observer avec raison dans son *Joseph Vernet*, « on les lisait un peu sous le manteau ; n'est-il pas évident que Diderot avant d'écrire ses *Salons* les parlait » ?

de la Vierge peint à Rome, qui date de 1730, la *Halte de chasse*, de 1738, le portrait de Marie Leczinska exposé au



FIG. 68. — C. VAN LOO. — UNE HALTE DE CHASSE (Louvre).

Salon de 1747, défendent victorieusement sa mémoire[1].

[1] Le Louvre a possédé deux autres tableaux du peintre : *Apollon fait écorcher Margras*, morceau de réception à l'Académie ; *Enée portant son père Anchise au milieu de l'incendie de Troie* (voy. le catalogue Villot, nos 327, 328).

Le secret de ce qu'on appelle le style et le caractère, le sentiment de la tradition étant perdus alors, il ne faut pas

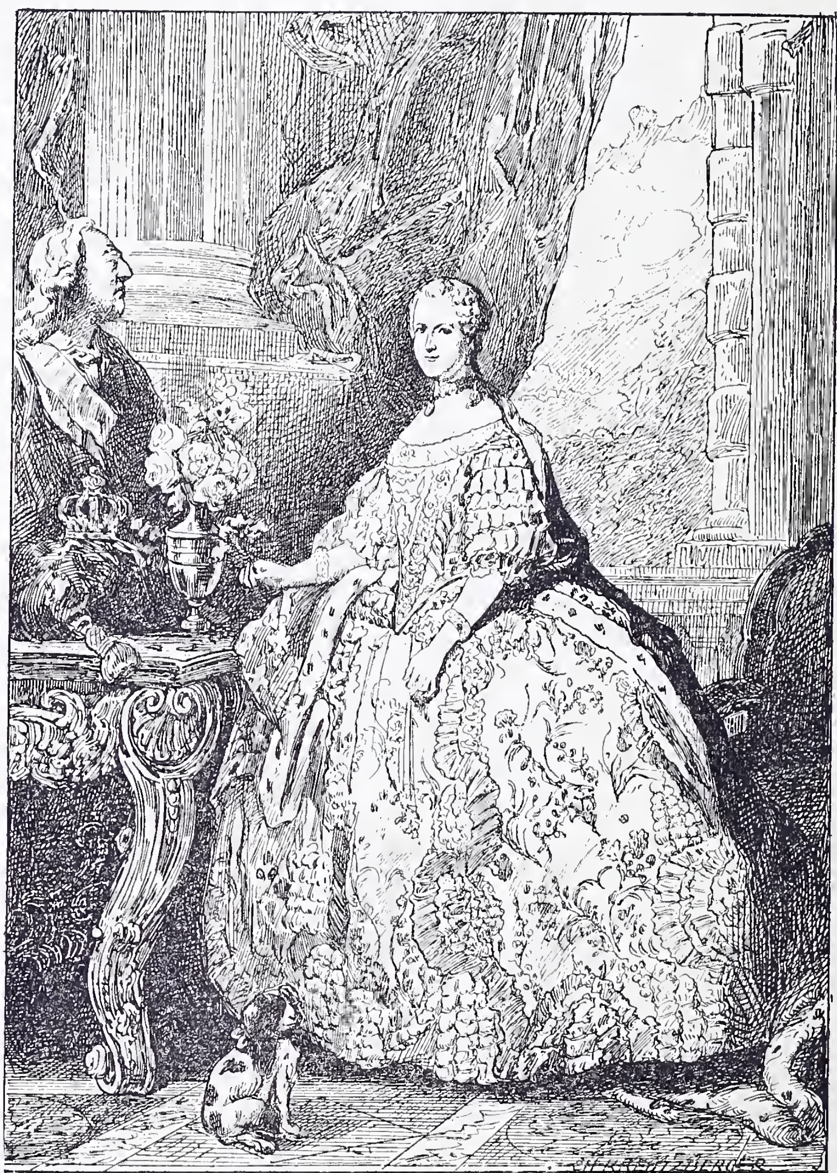


FIG. 69. — C. VAN LOO. — PORTRAIT DE MARIE LECZINSKA (Louvre).

s'attendre à les rencontrer dans la petite toile du *Mariage de la Vierge*. Malgré ce qui lui manque, c'est un agréable



FIG. 70. — DOYEN. — L'ADORATION DES MAGES

morceau, bien composé, d'une exécution précise sans sécheresse nulle part, délicate et sérieuse à la fois, ajoutons, empreinte d'une conscience qu'on ne relève pas toujours dans les ouvrages du même temps. Dans la *Halte de chasse*, il fallait, pour réussir, voir et peindre juste, à quoi l'auteur n'a point manqué, et être armé du talent indispensable. « Quelles jolies têtes de femmes, dit Théophile Gautier de cette scène princière, quelles sveltes tournures, quels élégants costumes galamment portés ! Comme tout cela a bon air et vit aisément dans cette atmosphère de luxe, de puissance et de plaisir ! » Ne peut-on pas déclarer aussi que pour le pittoresque des groupes et la vérité des mouvements, pour la beauté de la lumière éclatante, vibrante, et l'esprit de la touche, l'œuvre se tient en tout premier plan, dans le genre aimable de la haute vie moderne ? Ce tableau figura au Salon de 1737 sous le titre de *Déjeuner de chasse* (fig. 68).

Cependant, le Louvre a mieux de Carle Van Loo, le portrait de *Marie Leczinska, reine de France*. Le visage aurait été peint d'après un pastel de La Tour « pour épargner à la reine la peine de poser ». Il est charmant en vérité, que l'auguste modèle ait directement ou non posé devant le peintre. Mais le reste est de Carle, sans intermédiaire, — sauf peut-être le petit chien accroupi devant, d'une moindre maîtrise, il nous semble ; — et pour ne parler que de la robe, robe de soie blanche, étalée, très large, très bouffante, toute ramagée d'or, par endroits agrémentée de passementeries d'argent, c'est un miracle d'exécution, de souplesse de ton et de pinceau (fig. 69). Voilà pourtant l'artiste hors de pair par plus d'un côté que les rapins d'avant la fin du siècle mépriseront, inventant,

comble de la sottise, et conjuguant le verbe « vanloter » à l'intention des peintres sans valeur et des tableaux détestables [1].

Carle Van Loo disparut avant d'avoir pu entreprendre aux Invalides les peintures de la chapelle de saint Grégoire. Pierre s'offrit de reproduire sur place les esquisses exposés au Salon de 1765. L'offre ne fut point agréée. Doyen, élève du maître décédé, eut la commande de compositions nouvelles.

A ce propos, s'adressant à Doyen, Diderot écrivit : « Vous devriez un remerciement à celui qui brûlerait les esquisses de Van Loo, remerciement que vous ne feriez pas, parce que vous êtes présomptueux et vain, autre fâcheux symptôme [2]. »

[1] Au musée de Saint-Quentin, de Carle Van Loo, un joli tableau, *La femme qui peint*, provenant de la collection du pastelliste La Tour. C'est de l'esprit le meilleur.

[2] Gabriel-François Doyen (1726-1806) obtint le grand prix à vingt ans ; il préféra à toute autre étude, en Italie, celle des Carrache, de Lanfranc, de Pietro de Cortone, de Solimène. Reçu de l'Académie en 1776, il alla en Russie, pensionné par Catherine II, par Paul Ier ensuite, et resta à Saint-Pétersbourg seize ans environ, jusqu'à sa mort. Il peignait encore à quatre-vingts ans (fig. 70). — Les « Guides » attribuent à Michel Corneille les fresques de Doyen aux Invalides, en quoi ils se trompent absolument. *Le miracle des Ardents*, à Saint-Roch, est une œuvre assurément estimable. Par le roi et Mme Dubarry, Doyen avait été des mieux accueillis

CHAPITRE IX

LES PORTRAITISTES

Ceux qui viennent de nous occuper firent quelques portraits et surtout des tableaux ; d'autres comptent peu de tableaux dans leur bagage, même pas du tout, et sont arrivés à la notoriété par des portraits. Nous allons en parler.

Robert Tournières (1668-1752), — son père, tailleur de son état, avait épousé une veuve qui avait un fils, lequel fut François Lemoyne, — fut reçu deux fois à l'Académie, en 1702, comme peintre de portraits, le 24 octobre 1716, comme peintre d'histoire. Il fit de grandes peintures dont le souvenir et la trace sont perdus et de petites dans lesquelles il se distingua, préoccupé de Schalken et de Gérard Dow qu'il avait spécialement étudiés. Elles sont bien dispersées désormais, sinon tout à fait égarées. Où *Joseph qui évite les sollicitations de la femme de Putiphar* exposé en 1704 en même temps que dix-neuf portraits, l'*Hébé* du Salon de 1742 et celle du Salon de 1748, et *la Vierge avec l'enfant Jésus*, et *Les Grâces ornant la Nature*, de 1747 ? L'ancien catalogue du Louvre enregistrait une *Débutade*, le morceau de réception de l'artiste à l'Académie, que le nouveau néglige. Tournières compte par ses portraits. On en rencontre çà et là, rarement : *Racine et Chapelle déjeu-*

nant, au musée de Caen, à Grenoble, *Charles de Beauharnais, gouverneur du Canada*. Trois ou quatre sont au musée



FIG. 71. — TOURNIÈRES. — PORTRAITS DE FAMILLE (Musée de Nantes).

de Nantes, tableaux de famille réunissant en des cadres de faible étendue plusieurs figures, les visages expressifs et vivants, les vêtements bien ajustés et bien portés, tout

travaillé avec soin et goût, avec un réel talent de physionomiste et de peintre (fig. 71). Tournières, qui n'était jamais le dernier à faire son éloge, « il nous épargne la peine de le louer », disait le duc d'Orléans, à peine connu à présent, mériterait plus de notoriété.

Celle de Nattier extrêmement répandue au milieu du XVIIIe siècle, puis effacée, a repris faveur de nos jours, avec une exagération singulière. Voici quelles causes déterminèrent la première vogue de l'artiste. D'abord « sa façon de peindre, suivant Mariette, parlant de Nattier, plaisait surtout aux dames qui ne connaissent de la peinture que les belles couleurs et le fini..... Les femmes belles et laides coururent en foule se faire peindre par lui ». Ensuite, les « laides » devenant inévitablement jolies sous son pinceau, celles-là, ainsi raccommodées, ne purent manquer, reconnaissantes, de mettre à la mode un homme à ce point complaisant et adroit. Enfin, il introduisit à satiété l'Olympe dans ses effigies, ce qui lui valut l'enthousiasme d'une clientèle puissante. Car la princesse de Lambesc dut se sentir fort glorieuse d'être travestie en « Minerve, armant et destinant M. le comte de Brionne, son frère, au métier de la guerre » (livret du Salon de 1737), Mme de Châteauroux en Point du jour (fig. 72), Mme de Flavacourt en Silence, la comtesse de Brac en Aurore, Mlle de Clermont « en déesse des Eaux et de la Santé », Louise-Henriette de Bourbon, Mlle de Rohan, la duchesse de Chartres, la duchesse de Chaulnes, Mme Desfourniel en Hébé, celle-ci en l'un des quatre Eléments ou l'une des Saisons, celle-là en Muse, etc., etc., (au Louvre, à Versailles, à Chantilly). L'ancien engouement pour un peintre capable d'aussi nobles idées s'explique donc et n'a rien qui surprenne.

Au contraire, la campagne menée depuis quelques années



G. 72. — NATTIER. — Mme DE CHATEAUROUX, EN POINT DU JOUR (Musée de Marseille).

au profit d'un artiste que pas une qualité transcendante ne distingue, nous laisse absolument sceptique. Le dessina-

teur n'est-il pas irrégulier, le praticien sans autorité originale, le coloriste, sans saveur particulière, ni charme imprévu ? Et l'allégorie tant reprochée aux tableaux historiques de l'époque et du siècle précédent ne déborde-t-elle pas en ses portraits, extravagante, ridicule? Aussi, le mérite d'avoir su dissimuler les défauts physiques des femmes les moins belles, d'avoir exprimé le fard dont les visages s'agrémentaient paraîtra bien mince pour assurer à « l'élève des Grâces », selon Gresset, au « peintre de la beauté » une place à côté, qui sait ? au-dessus, peut-être, de ses meilleurs confrères contemporains.

Nattier eut de bons moments de peintre pourtant. Portraitiste de la Maison de France pendant une vingtaine d'années, il eut à peindre à tous les âges, Mmes Elisabeth, Henriette, Adélaïde (fig. 73), Victoire, Sophie, Louise, tantôt en Flore, en Diane, en Hébé, en Feu, tantôt — et ce sont les pièces surtout remarquables de cette galerie des filles de Louis XV, conservées à Versailles — sans recours à la mythologie, dans leurs ajustements accoutumés. Aussi à Versailles un noble portrait de Marie Leczinska, en robe rouge, assise près d'une console sur laquelle le manteau royal drape de beaux plis ; le portrait de la fille de Mme Elisabeth, infante d'Espagne par son mariage avec l'infant don Philippe, en robe de brocart, à paniers ; le portrait de Mme Henriette en robe rouge, jouant de la basse, « un de mes meilleurs ouvrages », en disait le peintre avec raison, et, en pendant, Mme Adélaïde chantant, dont le Louvre et Versailles possèdent chacun une réplique, la princesse vêtue d'une robe bleue, largement étalée, tous ces portraits en pied, d'un art non pas très sincère, mais empreint d'une distinction et d'un

vrai parfum d'élégance. Rappelons encore de Nattier, à Versailles, les portraits de la dauphine Marie-Josèphe de Saxe, jusqu'aux genoux, en robe de cour brodée d'or, de la



FIG. 73. — NATTIER. — Mme ADELAÏDE DE FRANCE (Musée de Versailles).

duchesse d'Orléans, Louise-Henriette de Bourbon-Conti, en buste, un beau portrait de Marie Leczinska, au musée de Dijon, et l'inventaire sera encore fort incomplet.

Jean-Marc Nattier (1685-1766), avait été reçu académicien, peintre d'histoire en 1718, sur un tableau aujourd'hui au

musée de Tours, de valeur médiocre, *Phinée et ses compagnons changés en pierres*. Il se destinait au grand jeu de l'art. Pour le czar Pierre, il fit une *Bataille de Pultava*; pour le chevalier d'Orléans, grand prieur de France, six peintures qui achevaient dans la galerie du Temple le décor commencé par Raoux, lequel Raoux avait du reste précédé Nattier sur la voie des effigies allégorisées et peint avant lui plus d'une actrice sous la figure d'Amphitrite, de Vénus, d'une bacchante, plus d'une dame de la cour en Pomone, ou en Cérès, quelques fois même en vestale [1].

Nattier « quitta bientôt le talent de l'histoire ». Les circonstances firent de lui un portraitiste heureux : appelé à la Haye pour peindre l'impératrice Catherine, il fit, de retour à Paris, le portrait du czar Pierre 1er. A partir de là tous les grands du royaume, les princes, les princesses, le dauphin et la dauphine, le roi et la reine posèrent devant le peintre dont la « réputation ayant reçu un nouvel éclat par des succès si suivis et si marqués, ui attira un nombre prodigieux de portraits de tout ce que la cour et la ville pouvait offrir de plus jeune et de plus beau dans l'un et l'autre sexe » [2].

Nattier eut l'amertume de survivre à ses triomphes. « A la grande affluence à laquelle il était accoutumé succéda une désertion presque totale, il ne lui resta plus de ses grandes occupations que quelques ouvrages à finir pour la cour, commencés en des temps plus heureux ». Son talent

[1] Jean Raoux (1677-1734), grand-prix de l'Académie en 1704, académicien en 1717 sur un tableau intitulé *La fable de Pygmalion*, en outre d'un nombre considérable de portraits, a peint des sujets galants, des scènes familières ou mythologiques, des dessus de portes, etc.

[2] *Mémoires inédits sur les artistes français*, t. II. Notice par Mme Tocqué, fille aînée de Nattier.

avait beaucoup baissé, il est vrai, affaiblissement que Diderot souligna en termes d'une brutalité sans pareille. A l'occasion du Salon de 1761 : « Le portrait de feu Madame Infante est détestable ; cet homme n'a donc pas d'ami



FIG. 74. — NATTIER. — NATTIER ET SA FAMILLE (Musée de Versailles).

qui lui dise la vérité ? » Même cruauté lors de l'exposition suivante : « Cet homme a été autrefois un très bon portraitiste, mais il n'est plus rien ». Nattier mourut dans l'isolement et l'oubli, profondément atteint, en outre, par la mort d'un fils, jeune peintre qui périt dans le Tibre six mois après son arrivée à l'Académie de France, à Rome (fig. 74).

En Tocqué, son gendre, Nattier eut un émule qui le surpassa. Louis Tocqué (1696-1772) avait étudié chez Nicolas Bertin, artiste vanté en son temps, paraît-il, dont on se soucie peu aujourd'hui[1]. Il ne fit point de tableaux ; il se fixa au genre du portrait, se gardant des fantaisies et de l'emphase de son beau-père, — sauf qu'en 1742, il exposa une Mme Fumeron en Muse, en 1753, une Mme Boudrey « en Muse qui dessine », et le chanteur Jeliotte en Apollon au Salon de 1755, — dessinant, colorant, peignant mieux que lui, en un mot, se tenant autrement proche de la vérité et de l'art.

Élu académicien au commencement de 1734, il eut à peindre, en 1739, le portrait du dauphin, l'an d'après celui de la reine Marie Leczinska, ces deux effigies au Louvre avec d'autres, intéressantes aussi à étudier. Le *Portrait d'homme*, inscrit au catalogue sous le numéro 875, un second, numéroté 876, sont expressifs, riches en couleur d'une ferme exécution, d'une belle matière, et le *Portrait présumé de Mme de Grafigny* (fig. 75) a les mêmes qualités avec plus de délicatesse dans le ton et le modelé du visage qui se voit de pleine face, encadré d'une mantille noire nouée sous le menton. Toutefois le portrait de Marie Leczinska est ici la pièce maîtresse du peintre, la reine en pied et debout, le corps un peu tourné à gauche, la tête de face, la main droite désignant la couronne royale posée sur une console dorée ; la robe est de satin blanc fleuri de pavots rouges, de feuillages verts et d'or. Fond architec-

[1] Le duc d'Antin offrit à Bertin d'aller diriger notre Académie romaine. Bertin n'accepta pas cette haute situation. Nicolas Bertin (1667-1736) avait remporté le grand-prix à dix-huit ans. Il donna de grandes espérances qu ne furent point réalisées. Académicien en 1703.

tural d'une salle de palais. Et tout cela d'une coloration souple et puissante, travaillé avec une habileté manuelle



FIG. 75. — TOCQUÉ. — PORTRAIT DE MADAME DE GRAFIGNY (Louvre).

qui n'exclue ni la force ni la douceur, a un air de majesté aimable, d'autorité souriante qui fait de cette peinture officielle une œuvre d'art de haut prix, du plus incontestable mérite. Tocqué est à Versailles avec des portraits de valeur : citons le marquis de Matignon, Gresset en

habit rouge, de Tournehem, le marquis de Marigny, l'un des plus beaux du groupe, les portraits en pied de Marie-Thérèse, infante d'Espagne, très pompeux, de l'impératrice Élisabeth de Russie, celui-là non terminé. Il est aussi en bonne posture à Dijon, à Orléans, à Nancy, et, avec le portrait de M. de Saint-Florentin, au musée de Marseille.

A presque tous les Salons de 1737 à 1759, Tocqué exposa sans voir son succès fléchir. « M. Tocqué, dont les portraits ont une si grande réputation..... » écrit Grimm en 1753. La czarine Elisabeth le fit venir à Saint-Pétersbourg en 1757, pour avoir son portrait de sa main. Il rentre à Paris, passant par Copenhague. Là, il peint les portraits du roi, de la reine, des princes, des princesses. En juillet 1759, Wille dans son *Journal* note son retour : « Le 10, me vient voir M. Tocqué pour la première fois depuis son retour de Saint-Pétersbourg et de Danemarck, où il avait été appelé pour peindre les souverains de ces pays. Il en est fort content étant revenu chargé de richesses, de présents et d'honneur ». Dix ans plus tard, Tocqué entreprenait un nouveau voyage à Copenhague, qu'il accomplit comme le premier avec toute sorte d'agréments.

Des portraitistes se firent remarquer aux Salons de cette époque, dont les noms ont été à peine retenus. Gilles Allou, par exemple, (1670-1751), qui fit un beau portrait de Coysevox, aujourd'hui à Versailles, pour sa réception à l'Académie en 1711 ; Alexis-Simon Belle (1674-1734), académicien en 1703, à Versailles avec quelques portraits dont celui de la petite Infante fiancée à Louis XV, joli morceau ; Alexis Grimou (1680-1740) agréé à l'Académie en 1705, rayé le 2 mars 1709; dont l'inconduite incorrigible compromit les qualités du coloriste et du peintre, mieux représenté à Bor-

deaux, à Grenoble, à Besançon qu'au Louvre; Charles-Etienne Geuslain, (1685-1765), académicien en 1723; Louis Autereau (1692-1760), qui fut de l'Académie le 24 février 1741, Alexandre Roslin (1718-1793) la même année, et Tortebat, Nonnotte, Duplessis, Aubry, Valade, de Lyen, Voiriot [1], Gobert, Vestier, Jean Legros, etc., tous du siècle, tous académiciens, pour qui le silence est juste parfois, chose probable, parfois aussi, peut-être trop sévère.

Jacques André Aved (1702-1766), sort de l'épreuve du temps non pas avec éclat, du moins honorablement. Elève du graveur Bernard Picart et de Simon Belle qu'on vient de mentionner, agréé à l'Académie en 1731, trois ans après académicien, il exposa de 1737 à 1759 plus de cinquante portraits et en peignit beaucoup qui ne figurèrent à aucun Salon. Ainsi, ceux de De Troy, le fils, et de Cases, ses morceaux de réception (au Louvre), de Mme de Tencin (musée de Valenciennes), de Guillaume IV, prince d'Orange (musée d'Amsterdam), « qui réussit, dit Mariette, mais qui par rapport au paiement, occasionna des tracasseries qui n'eurent point de fin et qui faisaient le sujet continuel des plaintes du peintre ». — Guillaume avait demandé l'artiste en Hollande pour le peindre.

« M. le marquis de Mirabeau, dans son cabinet, appuyé sur le *Polybe* de M. Follard », (livret de 1743), vêtu d'une robe de chambre en soie violette et d'un gilet blanc, les

[1] Celui-ci a un bon portrait au Louvre, son morceau de réception à l'Académie (1759), le portrait de Nattier, à Versailles, celui du chirurgien J.-J. Sue, à Dijon, un *Religieux écrivant*. — Gobert, Duplessis, Valade sont également à Versailles, mais sans grand profit pour leur gloire. Toutefois, au musée d'Avignon le portrait d'un sculpteur avignonnais Joseph Péru, celui de Mme Florans, en robe bleue, à Carpentras, assurent à Duplessis des titres à une mention très honorable.

cheveux poudrés, est au Louvre. Peinture plutôt calme qu'animée, mais assez correcte, d'un effet large et clair, bien conduit. A l'Exposition de 1757 Aved envoya un deuxième portrait du même personnage, cette fois « en cuirasse ». Le portrait du peintre de Troy, en habit blanc brodé d'or, en manteau brun doublé de bleu, est prétentieux, et, picturalement, moins estimable que ceux du marquis de Mirabeau et de Jean-Baptiste Rousseau, assis, tenant un livre, du musée de Versailles, ou bien celui de Mme Crozat, la femme du fameux financier-collectionneur du musée de Montpellier. On cite d'Aved un portrait enjolivé à la façon de Nattier, Mme de Saint-Lambert, « en Naïade » (Salon de 1739).

Louis-Michel Van Loo, fils et élève de Jean-Baptiste (fig. 76), fut un portraitiste fort employé. Il avait remporté le grand prix en 1725, il était entré à l'Académie en 1733 ; à la mort de Ranc [1], appelé à Madrid par le roi d'Espagne qui le nomma aussitôt son premier peintre, il fit à diverses reprises les portraits de la famille royale [2], devint directeur de l'Académie de Saint-Ferdinand dont la création était en partie son ouvrage et revint en France deux ou trois ans après la mort de Philippe V. On l'accueillit bien à

[1] Jean Ranc (1674-1735), élève de Rigaud, académicien en 1703, alla en Espagne en 1722. Philippe V le nomma son premier peintre. Plusieurs de ses peintures sont au musée de Madrid. Philippe V l'envoya en Portugal peindre la famille royale. Ranc oublia un peu à Madrid la manière française, au dire de Paul Mantz, et « ses portraits témoignent d'une sorte de compromis entre le faire patient de Rigaud et la véhémence castillane » (*L'Artiste*, 1854).

[2] Les effigies officielles de Philippe V et d'Elisabeth Farnèse, sa seconde femme, par L.-M. Van Loo sont à Versailles en même temps qu'une petite esquisse du grand tableau au musée du Prado, où le peintre a représenté le roi d'Espagne entouré de sa nombreuse famille.

Paris, à son retour ; des commandes lui vinrent de la cour et de riches personnages [1]. Mais il eut moins à se louer



FIG. 76. — LOUIS-MICHEL VAN LOO. — SON PORTRAIT ET CELUI DE SON PÈRE

d'un voyage à Londres, en 1764. « J'entends dire, avance Mariette au sujet de ce voyage, que ses espérances n'ont

[1] A Versailles, le portrait de Louis XV en costume du sacre, les portraits de Louis XVI alors Dauphin, du duc de Praslin, du duc de Choiseul-Stainville, du duc de la Vrillère, etc.

pas été absolument remplies ». Du reste, son oncle Carle mourait l'année suivante et il le remplaçait à la direction de l'École royale des élèves protégés.

De 1753 à 1769 il exposa à tous les Salons. En 1757 « la Famille de Carle Van Loo ». Il en fit deux exemplaires, aujourd'hui, l'un à Versailles, l'autre à l'École des arts décoratifs (ancien local de l'École des élèves protégés), sans qu'il soit commode de dire lequel est l'œuvre *princeps*. Assis de profil, tourné à gauche, le vieux Carle dessine, un carton sur les genoux, le portrait de sa fille qui pose en belle toilette assise de face ; ses fils, des garçonnets, à gauche, à droite, le regardent faire, et, au second plan paraît la signora Sommis, sa femme, debout, un papier de musique à la main. On ne dira point cette toile une fière peinture, non, mais une pièce de simplicité intime et à l'aise, finement cherchée, agréablement trouvée, avec des intentions, des procédés plus aimables que vigoureux et sévères.

Mme Vigée-Lebrun a rempli trois volumes de ses *Souvenirs*. Nous serons plus brefs. Elisabeth-Louise Vigée (1755-1842) reçut de bonne heure les avis de Doyen, de Joseph Vernet, de Greuze que sa vive intelligence et ses progrès intéressaient. Quand elle épousa Le Brun, marchand de tableaux achalandé [1], elle était dans la fleur de la jeunesse. Les tableaux dont son mari faisait commerce, favorisèrent ses études. Très promptement sa réputation s'étendit dans le monde de la noblesse et de la cour.

[1] Jean-Baptiste Le Brun, fut en même temps un peintre qui mérita de rester obscur. Elève de Boucher, de Deshayes, de Fragonard. Il exposa place Dauphine en 1782 et 1784. A Versailles, par lui, le portrait du comte d'Estaing.

A telles enseignes que dès 1779 elle exécutait de Marie-Antoinette le portrait dont elle parle dans ses *Souvenirs* où



FIG. 77. — Mme VIGÉE-LEBRUN. — LE DAUPHIN, FILS DE LOUIS XVI ET MADAME ROYALE (Musée de Versailles).

la reine « est avec un grand panier, vêtue d'une robe de satin et tenant une rose à la main ». Un peu plus tard, elle peignait Marie-Antoinette élégamment parée, faisant un

bouquet. Ces portraits, sont à Versailles (une réplique du premier se voit à Trianon) avec deux autres de la reine plus importants, plus populaires, peints en 1787 et en 1788 [1].

Dans celui de 1787 la reine est avec ses trois enfants, le plus jeune (Louis XVII) âgé de deux ans sur les genoux, Madame royale à sa droite, de l'autre côté le Dauphin qui devait mourir bientôt. La toque qui coiffe la reine est de velours rouge; aussi la robe garnie de fourrure. Marie-Antoinette, dans la peinture de 1788, est seule, assise près d'une table, tenant un livre, coiffée d'une toque bleue, habillée d'une robe bleue ouverte sur une jupe de soie blanche. Ces deux effigies ont grand air dans leur dignité pas trop hautaine, leur élégance plutôt souriante, et les enfants, dans la première, sont d'une familiarité aimable et touchante. Seulement, n'est-il pas permis d'avoir des doutes sur la sincérité des images quand on sait que Mme Vigée-Lebrun, comme Nattier, aimait, nous ne dirons pas à présenter son modèle sous l'aspect le plus favorable, ce que l'art a toujours le droit de rechercher, mais à se substituer à la nature au préjudice de la ressemblance, en ajoutant des charmes à la beauté [2] ? Avant ces deux tableaux officiels,

[1] Mme Lebrun, en 1779, avait déjà peint un grand portrait de la reine pour l'impératrice de Russie.

[2] Mme Vigée-Lebrun imita aussi Nattier en peignant lady Hamilton en « bacchante couchée », Mlle Fries en Sapho, le prince Lubomirski en Amphion, la princesse de Lichtenstein « en Iris traversant les nuages », etc. — D'une autre femme artiste moins réputée, Adélaïde Labille des Vertus (1749-1803), connue sous le nom de son premier mari, Guyard, et qui devenue veuve épousa le peintre Vincent, il y a à Versailles les portraits de MMmes Adélaïde et Victoire, filles vieillies de Louis XV, exécutés en 1787 et 1788, d'un art bien plus consciencieux et moins libre, dès lors plus rassurants quant à la ressemblance, que ceux de Mme Lebrun. Mme Labille-Guyard fut reçue académicienne, en 1783, le même jour que Mme Vigée-Lebrun.



FIG. 78. — Mme VIGÉE-LEBRUN. — PORTRAIT DE L'AUTEUR ET DE SA FILLE (Louvre).

en 1784, Mme Vigée-Lebrun avait déjà peint dans sa manière agréable, les deux enfants aînés de la reine, réunis

dans le même cadre, assis sur le gazon, tenant un nid d'oiseaux, (à Versailles — fig. 77).

Sans avoir au Louvre des ouvrages aussi importants, Mme Lebrun y est dignement représentée. C'est le portrait de Mme Molé-Raymond, les mains dans un manchon; c'est le portrait que l'artiste fit d'elle-même entourant de ses bras sa charmante fillette pendue à son cou (fig. 78); c'est une variation du même thème où elle se montre une écharpe de mousseline roulée en turban sur la tête, tenant sur ses genoux sa fille en robe blanche. Ces peintures devant lesquelles se succèdent sans interruption les copistes, qu'un supplément de consistance ne gâterait peut-être pas et dont la grâce semble un peu forcée, sont vivantes d'allure et d'expression, exécutées sans embarras, et, après tout, avec un fond de savoir que réjouissent une nuance de coquetterie et l'esprit du XVIIIe siècle.

Dans ses portraits d'hommes Mme Lebrun mit plus d'étude et de vérité. Des portraits de Joseph Vernet, d'Hubert Robert, de Paisiello (au Louvre), de Grétry (à Versailles), se dégage l'impression que l'artiste regarda en ces occasions et copia de plus près la nature.

Dès les événements qui annoncèrent et préparèrent la Révolution, Mme Lebrun, effrayée, quitta la France. Elle n'y revint pour ne plus s'en éloigner qu'en 1809, après de longs séjours en diverses villes d'Italie, puis, à Vienne, où elle resta trois ans, à Saint-Pétersbourg, où elle s'arrêta six ans, à Londres où les commandes la retinrent pendant trois années, en Suisse qu'elle parcourut à deux reprises. Disons sans autres détails, que partout accueillie avec une bienveillance exceptionnelle des plus éminents personnages à cause de son talent, à cause du charme de

sa personne, partout elle eut à employer fructueusement ses pinceaux. Dans les *Souvenirs* elle donne la liste des 662 portraits peints du commencement à la fin de sa carrière, en France, à l'étranger, 47 rien qu'à Saint-Pétersbourg. Elle fit, en outre, 15 tableaux, environ 200 paysages et de nombreux pastels. Mais les portraits, la plus copieuse partie de son bagage, en même temps de beaucoup la meilleure, lui donnent de vrais titres à une équitable renommée. Au Louvre son morceau de réception à l'Académie, le 31 mai 1783, *la Paix ramenant l'Abondance*, auquel manquent bien des choses pour être un chef-d'œuvre.

Avec le pastelliste Maurice-Quentin de la Tour (1704-1788), on ne saurait mieux finir ce chapitre ouvert à ceux qui se distinguèrent le plus au XVIIIe siècle, dans le genre du portrait. De La Tour dépassa promptement Vivien[1] qui l'avait précédé dans le mode si fragile du pastel. Il avait de l'éducation, de l'instruction, se tenait attentif au courant que les encyclopédistes imprimaient aux idées, fréquentait les salons les mieux hantés, était des diners du lundi de Mme Geoffrin, et, choyé des philosophes, des femmes bel esprit, des abbés galants, des favorites, des princes, des rois, tout en étudiant les mathématiques, la métaphysique, la politique, ce dont il eut bien pu se dispenser, font observer Marmontel et

[1] Joseph Vivien (1657-1734), reçut les conseils de Le Brun, fut reçu académicien en 1701 et devint premier peintre des électeurs de Bavière et de Cologne. Plusieurs de ses ouvrages sont au Louvre et méritent l'attention, les portraits de Girardon et de Robert de Cotte, ses morceaux de réception à l'Académie. A Versailles, celui de Fénélon, original ou réplique de l'effigie qui est à Rome. Il n'avait pas le coup de crayon brillant des pastellistes qui vinrent après lui. Il peignit le « May » de 1698.

Mariette, exécuta les innombrables commandes qui ne cessaient d'affluer à son atelier du Louvre.

Assurément de La Tour est représenté magistralement à notre grand musée national. Là, il domine tous ses confrères pastellistes. Le portrait de la marquise de Pompadour est mémorable autant par la réussite de chaque partie que par la force souriante de l'ensemble et l'étendue de l'œuvre, exceptionnelle. Dans les collections particulières se voient parfois de ses œuvres à mettre au premier rang. Cependant qui n'a pas visité le musée de Saint-Quentin ne connaît point le maître tout entier.

Désemparé par l'âge, La Tour était venu, accompagné d'ouvrages appartenant aux belles phases de sa carrière, finir ses jours à Saint-Quentin, sa ville natale. A sa mort son frère hérita de ses ouvrages et les légua par testament, moitié à l'école de dessin, moitié à la ville, à la charge, pour celle-ci, de les vendre et d'en partager le produit entre diverses fondations du peintre. Les pastels envoyés à Paris, mis en vente, les enchères ne montèrent pas au delà d'un écu de trois livres chaque. La ville se crut alors dispensée d'obéir au testateur, et, dans l'idée d'organiser plus tard un musée, réunit ses pastels à ceux attribués à l'école. Ils forment un ensemble de quatre-vingt-quatre cadres.

De ces pastels, ceux-ci sont des œuvres achevées, ceux-là des ébauches, même parfois de simples indications; presque tous appartiennent à la meilleure période du peintre. Malheureusement dans ses dernières années, La Tour céda à une tentation déplorable : il retoucha ses ouvrages. « Apparemment qu'il s'est cru en état de mieux faire, dit Mariette à propos du portrait de Restout revu et

corrigé par l'auteur, et sans s'apercevoir combien il était déchu, il l'a retravaillé et l'a entièrement perdu... Quel dommage ! » Ce portrait de Restout est à Saint-Quentin,

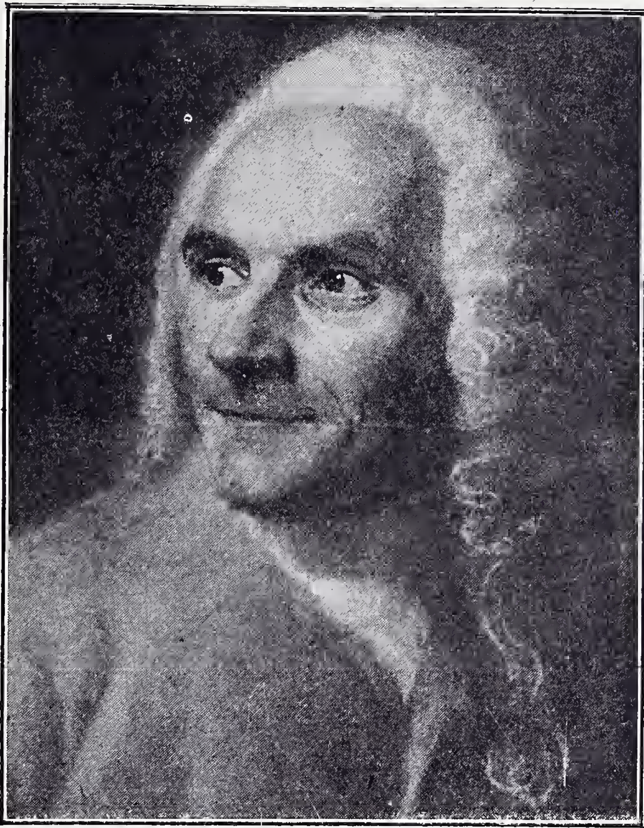


FIG. 79. — LA TOUR. — PORTRAIT DE RESTOUT (Musée de Saint-Quentin).

(fig. 79) en même temps que ceux,— nous citons les plus remarquables — de l'abbé Hubert, des peintres Sylvestre et Parrocel, d'un nommé Vernezobre, de Dupouch qui fut le professeur de l'auteur, de Manelli, bouffon du théâtre italien, de l'abbé Pommier, de d'Alembert, de Mme Mondoville, des académiciens Duclos et Moncrif, du maréchal de Lowendal, du maréchal de Saxe, de Jean Monnet,

directeur de l'Opéra-Comique, etc., etc. Un peu effacés et frottés, les portraits de M. de Julienne, de M. de la Popelinière, de Chardin, et quelques autres, ont beaucoup perdu de leur prix. Le portrait de J.-J. Rousseau n'est pas bon. C'est un de ceux que la main sénile de La Tour aura « retravaillé ». Du reste, malgré son enthousiasme pour le pastelliste, Diderot avait jugé ce portrait avec une sévérité relative : « M. de La Tour si vrai, si sublime, d'ailleurs, n'a fait du portrait de M. Rousseau qu'une belle chose au lieu d'un chef-d'œuvre qu'il en pouvait faire... »

Si les pastels achevés de La Tour ont de quoi intéresser, ne fussent-ils pas tout à fait remarquables, ses esquisses, ses ébauches, en nous mettant dans la familiarité de son crayon, nous enchantent. Elles ont encore l'éclat, le velouté des premiers jours ; le temps a passé sur elles sans en ternir la fleur. Souvent le masque seul est fait, toujours bien construit, les cheveux massés en quatre ou cinq touches, parfois le contour de la tête resté incomplet. Mais quel intelligent savoir dans ces indications rapides ! Avec quel charme l'artiste a su saisir le sourire au passage et le fixer sur les lèvres voluptueuses de Mme de Pompadour, et comme le nez malicieux de Mme Favart est bien placé dans ce visage fripon plutôt que joli (fig. 80) ! Et l'adorable portrait d'une certaine Mme Masse, et le croquis du duc de Bourgogne, et celui de la Camargo, à peine tracés, quelques traits spirituels comme l'esprit même, vifs, sincères, dénués d'artifice ; que tout cela est amusant de vie, net d'expression, adroit, sûr de travail ! On rencontre dans la collection plus d'une autre de ces études, chefs-d'œuvre sans en avoir la prétention, d'après des beautés agaçantes

et réjouies de l'autre siècle, par exemple Mmes Rougeau et Bœte de Saint-Léger, ou Mlle Fel, l'amie tendre et dévouée du peintre.

De La Tour eut les éloges enflammés des critiques de



FIG. 80. — LA TOUR. — PORTRAIT DE MADAME FAVART (Musée de Saint-Quentin).

son temps. L'un d'eux, cependant, émet une réserve que nous avons le devoir de retenir. Dans ses *Observations sur la peinture* Gauthier dit, lors du Salon de 1753 : « Je ne saurais souffrir de peindre des Académiciens, des philosophes, avec des affectations de joie ainsi que dans le portrait de Manelli jouant le rôle de *l'Impressario*... Le portrait de M. Dalembert rit de même que celui de cet

acteur des *Bouffons*, et on les voit du même coup d'œil... »



FIG. 81. — PERRONNEAU. — PORTRAIT DE LA TOUR
(Musée de Saint-Quentin).

La remarque est des plus judicieuses ; La Tour abusa du sourire et d'un même sourire. Peu importaient l'âge, la condition, le sexe, ses modèles eurent tous la bouche

relevée aux coins, dessinant à peu près le même arc, tous le regard brillant de la même vie, de la même gaîté.

Au Musée de Saint-Quentin, le portrait que Perronneau fit au pastel de La Tour. Il n'est pas médiocre comme Diderot s'est plu à le dire. D'une exécution plus froide que ceux du fameux pastelliste, il en approche assez, néanmoins, pour que celui-ci ait pu prévoir en son auteur, un concurrent à craindre (fig. 81). Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783) eut l'avantage sur La Tour d'exécuter à l'huile des portraits égalant ses pastels. Des amateurs en possèdent, notamment M. Lévy, et au Louvre, le portrait d'Oudry en costume de velours vert, morceau de réception à l'Académie, en 1753, est certainement une œuvre qui honore son peintre.

CHAPITRE X

LES PEINTRES DE FÊTES GALANTES

Quand florissaient Le Moyne, de Troy, les Van Loo, un peintre créa un art d'une originalité piquante, amusante, bien française, art sérieux sous des apparences frivoles, d'un enjouement délicat en d'ingénieux caprices. Sans penchant pour les traditions classiques, préférant les choses factices de la vie à celles de l'Histoire, son goût lui avait fait découvrir à côté de la nature des perspectives chimériques; il les peignit avec plus d'imagination que d'observation, y déployant une grâce un peu maniérée, mais avec quel charme! Celui-là n'est pas un peintre de décadence. C'est un indépendant. Ses œuvres ni celles de son petit groupe d'imitateurs, n'appelaient la réforme utile qui devait survenir, parfois injuste, cependant, puisqu'elle couvrit du même anathème les peintures d'une école de fond en comble en détresse, et les riantes fantaisies, les décamérons galants d'Antoine Watteau.

Dire de Watteau qu'il n'eut pas d'aïeux, serait ignorer son histoire. Un instant, il étudia dans l'atelier de Claude Gillot, d'où l'on peut conclure que chez Gillot auteur d'estampes magnifiant Scaramouche, Mezzetin, Arlequin, Colombine, et autres membres de la même famille, il prit en préférence les joyeux héros de la Comédie italienne.

Admettons cela. Toutefois, Gillot plus graveur que peintre, mania l'eau forte bien plus que la couleur. Alors, ce ne put être de lui que Watteau tint l'agrément de sa touche, la fête de sa palette, sa façon d'exprimer une étoffe, un visage, une attitude, les qualités enfin qui le font unique en son genre, sans rival nulle part. De sorte que, l'évidence est complète à notre avis, il ne procède pas plus de Gillot pour lui avoir emprunté ses personnages que de Rubens pour en avoir regardé les peintures. L'un et l'autre lui ont peut-être indiqué la route; sauf cela ses titres lui appartiennent en propre, ; il les a vraiment tirés de lui-même, de son intelligence finement éveillée, de son esprit[1]. D'ailleurs, est-ce que Watteau garde son rang dans les seules arlequinades ?

On a beaucoup écrit sur Watteau, et fort bien. Cependant Arsène Houssaye, Charles Blanc, les frères de Goncourt, et d'autres, semblent avoir embelli leurs récits de quelque fantaisie, au moins quand ils ont parlé des commencements du peintre. L'étude publiée par un Valenciennois érudit, M. Cellier, nous paraît serrer de plus près la vérité.

Antoine Watteau est né le 10 octobre 1684, à Valenciennes, où il y avait déjà un Julien Watteau reçu maître peintre en 1693, qui décéda en 1718. Le père d'Antoine était maître-couvreur, bien achalandé ; son aisance relative lui permit de faire donner, dans une certaine me-

[1] Claude Gillot (1673-1722), né à Langres, a beaucoup dessiné pour les graveurs et beaucoup gravé. Il eut aussi la conduite des machines, décors et costumes de l'Opéra ; fit en 60 planches une suite sur la Passion, illustra les fables de Lamothe-Houdart. Ses *Scènes comiques* mirent en lumière les personnages de la Comédie italienne. Son œuvre ne compte pas moins de 380 pièces gravées par lui ou d'après lui.

sure, de l'instruction à son fils. Et ce fils ne se sentit pas porté vers l'art, comme on l'a dit, devant les parades foraines, devant les saltimbanques et les charlatans de la place publique dont son crayon s'essayait à reproduire les poses grotesques. Rien dans son talent ne trahit une origine aussi vulgaire. Ce n'est pas davantage d'un mauvais peintre qu'il apprit les premières notions du dessin et de la peinture.

A Valenciennes, cité flamande devenue française malgré elle, on n'était pas indifférent, il s'en faut, au sentiment des arts, témoins les tableaux jadis dans les couvents, dans les églises de la ville et des environs, à présent au musée, parmi lesquels plusieurs sont d'ordre supérieur, des Martin de Vos, des Crayer, des Van Dyck, des Rubens. De cette observation il résulte ceci : sans sortir de la contrée, sans même pénétrer dans les logis où des amateurs de la localité collectionnaient des œuvres d'art, le jeune Watteau put se familiariser avec les grands flamands dont il se souviendra pour emprunter quelque chose à leur coloris, à leur manière.

D'autre part, le premier qui conseilla Watteau n'était pas précisément « un mauvais peintre ». Les biographes de Watteau le sacrifient d'un mot, sans le connaître ; pas un de ceux qui ont écrit sur l'art français ou flamand ne le mentionne. Jacques-Albert Gérin ne mérite ni ce mépris ni tant d'oubli. Au cours de sa longue carrière, Gérin exécuta beaucoup d'ouvrages importants, et s'ils ont été détruits pour la plupart par le bombardement de 1793, il en reste assez à Valenciennes et ailleurs pour qu'on puisse, sans complaisance, dire leur auteur dessinateur presque correct et praticien habile. Dans les derniers temps de

sa vie le maître pressa son élève d'aller se perfectionner à Paris. Gérin mort (1702), Watteau se mit en voyage.

S'en alla-t-il du gré de son père ? Non pas. Le couvreur eut mieux aimé le voir se créer peu à peu une clientèle dans la province, comme Gérin, en tout cas s'éloigner moins jeune. — Watteau avait dix-huit ans à peine quand il quitta Valenciennes. — Le père n'aida le fils d'aucun subside.

Débarqué à Paris, dénué de ressources, Watteau fut heureux de se mettre aux gages d'un entrepreneur de peintures religieuses, nommé Métayer, qui employait un certain nombre de peintres à des tableaux de pacotille. Il se distingua dans cette officine par la célérité de son exécution. Chez Métayer, où chacun avait sa spécialité, il eut celle de fabriquer des saint Nicolas, qui lui rapportaient un écu de trois livres par semaine, plus une part de soupe tous les jours. Promptement las d'une pareille besogne, il entra chez Gillot. Il n'y resta guère. Watteau, ni Gillot n'avaient l'humeur condescendante : ils se quittèrent avec une satisfaction réciproque. Puis, Claude Audran, concierge du Luxembourg en même temps que décorateur très employé, adroit dans les camaïeux et les arabesques, se l'attacha, et, content de son jeune collaborateur, le traita plus galamment que Métayer et Gillot. Cette collaboration fut de courte durée, néanmoins : en ses heures de loisir Watteau avait peint deux tableaux militaires, *Départ de troupes*, *Halte d'armée* (gravés par Cochin) ; il les vendit 60 livres le premier, l'autre 200 ; de là sa résolution de ne plus travailler chez les autres. Plus libre, il put, grâce à la complaisance intelligente de Crozat, étudier les dessins de maîtres réunis dans la collection admirable du célèbre

amateur, aller à l'Académie dessiner ou peindre d'après le modèle vivant. Au concours de 1709 pour le prix de Rome, il obtenait la deuxième récompense. Le 30 juillet 1712 l'Académie agréa sa présentation conjointement avec celle de Gillot, et le reçut Académicien le 28 août 1717 sur l'*Embarquement pour Cythère*. — Le morceau de réception de Gillot avait été *Un Christ dans le temps qu'il va être attaché à la croix* dit le procès-verbal de la séance.

L'Embarquement pour Cythère est au Louvre. Qui ne le connaît ? C'est un chef-d'œuvre de jeunesse, de nuances tendres, blondes, dans une atmosphère d'or (fig. 82). Le peintre en fit plus tard une réplique dont il poussa davantage la facture, mais sur laquelle, suivant les de Goncourt, « pour le charme des lointains, la séduction de l'ensemble, le tableau de Paris l'emporte triomphalement ». Cet autre exemplaire est à Berlin. En même temps, à Berlin, à Charlottembourg, à Potsdam, treize tableaux de Watteau du meilleur choix. Au pavillon impérial allemand de la dernière Exposition universelle, on a pu en voir quatre d'une belle conservation — bien qu'un peu noircis dans les verdures, — dont la *Leçon d'amour* (fig. 83) et l'*Amour paisible*, des merveilles [1].

Nous avons dit que Crozat avait ouvert les trésors de ses

[1] C'est Frédéric II qui les a collectionnés, en même temps que vingt-six Lancret, trente-sept Pater, quatre Chardrin, et des Nattier, des Van Loo, des Rigaud, des de Troy, etc. Il écrivait en 1739 à sa sœur, avec la joie de l'amateur heureux de ses trésors, qu'il avait deux salles pleines de Watteau et de Lancret ; et à son frère en 1746 : « J'ai reçu huit tableaux de France, plus beaux que tous ceux que vous avez vus ; j'en attends encore incessamment quatorze que j'ai trouvés par hasard pour un morceau de pain. » — Le musée Wallace, à Londres, particulièrement riche en œuvres de nos peintres du XVIIIe siècle, réunit neuf Watteau, neuf Fragonard, vingt et un Boucher, autant de Greuze, etc.

collections à Watteau. A cela ne se bornèrent pas les témoi-

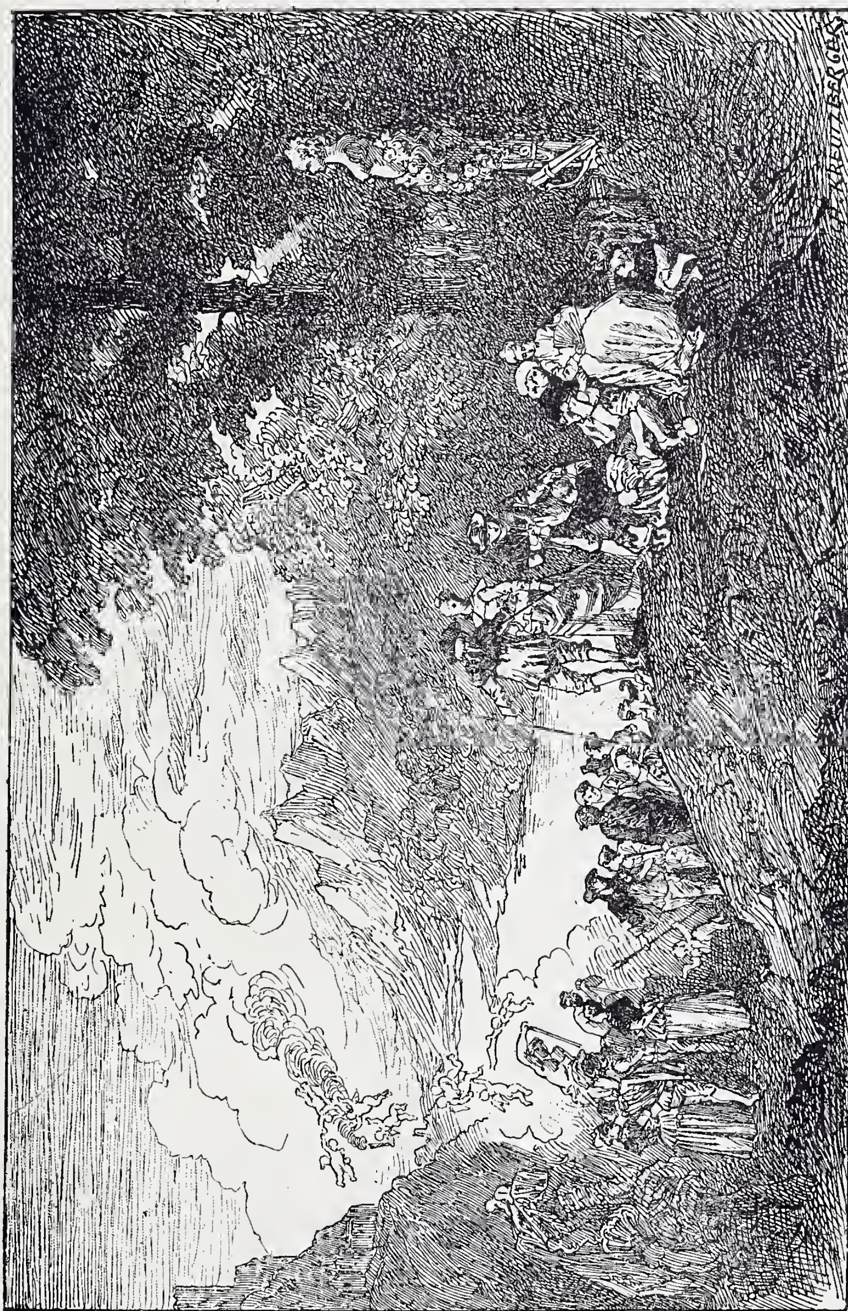


FIG. 82. — WATTEAU. — L'EMBARQUEMENT POUR CYTHÈRE (Louvre).

gnages de son affection et de son estime pour le peintre : il lui donna un logement en son hôtel et pourvut à sa table.

Watteau ne profita pas longtemps de ces conditions favorables à sa santé déjà fort ébranlée, et à ses travaux. Il quitta Crozat en 1720 et partit pour l'Angleterre dont le climat allait développer sa mélancolie naturelle et aggraver son état maladif : il était valétudinaire et profondément mélancolique, le peintre des beaux sourires de la vie. Au bout d'une année de séjour à Londres, il était revenu pour habiter cette fois chez son ami Wleughels, celui qui fut plus tard directeur de notre Académie de Rome. Mais, inconstance de malade, le désir le prit de s'établir à la campagne au milieu de la verdure des prairies et des arbres, dans la floraison des jardins ; un autre ami, l'abbé Haranger, trouva à le loger à Nogent, chez M. Febvre, et, là, un mois après son installation, succombait à un mal rapidement empiré le charmant créateur d'un aspect de l'art particulièrement exquis et nouveau.

Le succès de l'*Embarquement pour Cythère* fut très vif et général. Cependant la renommée de Watteau ne l'avait pas attendu pour se fonder et se propager. Avant son « morceau de réception », Watteau avait produit un grand nombre d'ouvrages ; il en produisit beaucoup après, eu égard à sa courte existence, travaillant avec réflexion et sans hâte, se défiant de lui-même, reprenant des parties importantes qu'autour de lui on croyait définitives, même recommençant des tableaux finis, grand exemple de conscience, grande preuve de respect et d'amour de l'art.

Watteau s'exerça en d'autres genres que celui où il a triomphé. Il a peint des tableaux militaires, nous l'avons dit, quelques tableaux religieux, des sujets mythologiques des paysages, des scènes rustiques, et des arabesques dont il avait pris le goût au Luxembourg, chez Audran le déco-

rateur, un instant son patron, dans lesquelles il réussit à



FIG. 83. — WATTEAU. — LA LEÇON D'AMOUR

souhait. Beaucoup de ses peintures ont été reproduites par la gravure. On a mis aussi en estampe une composition

historique, *Louis XIV remettant le cordon bleu au duc de Bourgogne*. A plus forte raison, les ouvrages qui sont la gloire du peintre ont occupé le burin et la pointe des graveurs, et non seulement les tableaux, mais encore les dessins, les croquis, simples notes prises sur nature, vivement, brièvement, à la sanguine, ou bien aux crayons rouge, noir et blanc, d'une rare intensité de physionomie et d'esprit. M. de Julienne, l'ami dévoué auquel l'artiste, en mourant, avait légué la plus grande partie des dessins qui lui restaient, ne laissa à personne le soin d'éditer les « Etudes des différents caractères » qui forment une collection de 350 planches du plus charmant intérêt.

Ordinairement, les tableaux de Watteau sont de petites dimensions, comme l'*Indifférent* et la *Finette*, bouquets de fleurs sur la verdure légèrement effacée des arbres et du gazon, entrés au Louvre avec la galerie Lacaze ; comme l'*Assemblée dans un parc*, de la même provenance, et d'une moindre qualité. A Chantilly, l'*Amour désarmé*, le *Plaisir pastoral*, le *Donneur de Sérénade*, l'*Amante inquiète*, sont aussi de petites pièces. L'*Embarquement pour Cythère* (1^{m},37, sur 1^{m},92) est une exception. Également le *Gilles* (1^{m},84 sur 1^{m},43), avec, pour lui, le bénéfice d'une remarque : tout en blanc, peint brillamment comme un Rubens, Gilles est représenté de grandeur naturelle, sans que le peintre ait paru gêné par un tel manquement à ses habitudes (fig. 84).

On signalera une autre peinture de Watteau de dimensions inaccoutumées dans son œuvre, « 5 pieds de haut sur 9 pieds 6 pouces de large », l'enseigne exécutée après le retour de Londres, dans les mois qui précédèrent la mort de l'artiste, pour Gersaint, le marchand de tableaux : à

gauche, clients et clientes autour d'un comptoir ; à droite, hommes emballant un portrait ; aux murs multitude de



FIG. 84. — WATTEAU. — GILLES (Louvre).

tableaux accrochés près à près, du bas à la corniche. Les figures sont petites ; le champ est vaste. Nous avons vu un fragment de ce curieux ouvrage chez un des intelligents amateurs de Paris, l'épisode amusant de l'emballage.

D'autre part, on se flatte à Berlin de posséder l'enseigne tout entière. Est-ce une copie du temps, ce qui n'a rien d'impossible, ou l'œuvre originale ? — Aveline a gravé une belle estampe de « l'Enseigne de Gersaint ».

Nicolas Lancret (1690-1749) étudia, lui aussi, chez Gillot. Attiré par la manière de Watteau, il parvint à s'en approprier l'agrément général, sans autant de liberté et de fantaisie dans l'invention, ni autant de spontanéité dans la touche, de fluidité dans la pâte et le coloris, mais avec une étude plus serrée, une exécution plus précise dans le paysage, avec une observation plus nette de la nature. Cependant, on put croire de ses tableanx de la main de son modèle. Deux sujets exposés place Dauphine à l'Octave de la Fête-Dieu, furent attribués à Watteau auquel on alla en faire l'éloge. Watteau prit mal le compliment. Et voilà deux amis brouillés à jamais. Moins de deux ans après Watteau, le 24 mars 1719, et au même titre, Lancret fut reçu Académicien.

Lancret se forma une riche clientèle dans le grand monde où le faisaient goûter sa belle tenue, son éducation distinguée, et, nécessairement, sa réputation de peintre élégant, habile, spirituel. C'était un travailleur assidu. Aussi a-t-il beaucoup produit et l'on voit fréquemment de ses peintures dans les musées et dans les collections particulières. On indiquera seulement celle de Chantilly, le *Déjeuner de jambon*, exécuté pour Versailles, en même temps que de Troy s'occupait au *Déjeuner d'huîtres* dont nous avons parlé ; — chaque artiste reçut 2400 livres pour son ouvrage, — et les dix du pavillon impérial allemand de l'Exposition universelle, parmi lesquels les plus beaux que nous connaissions, le *Moulinet* et la *Danseuse Camargo*.

Au Louvre, aux musées d'Angers, de Nantes, ailleurs, se rencontrent des tableaux de ce petit maître, à sa plac



FIG. 85. — LANCRET. — L'AUTOMNE

dans l'art énamouré du dix-huitième siècle, non très loin, certes, de l'inventeur prestigieux du genre. — Lancret se maria sur le tard, à cinquante-deux ans. Il épousa la fille du poète Boursault.

Watteau avait donné des avis à Lancret, il en donna également à Pater son compatriote ; mais il était dans sa



FIG. 85. — PATER. — VIVANDIÈRE DE BREST

destinée de ne pas faire longtemps bon ménage avec ceux qu'il conseillait. Pater, il est vrai, passe pour avoir été de relations peu sociables. Il arrivait à Paris gonflé de quelques succès obtenus dans sa ville natale, irrité de récents démêlés avec ses confrères de la « maîtrise » ;

peut-être Watteau, son aîné de vingt-deux ans, grand ami



FIG. 87. — PATER. — M[lle] D'ANGEVILLE LA JEUNE

de son père dont il fit un beau portrait conservé à Valenciennes, ne l'accueillit pas à son gré, avec assez de considé-

ration pour son talent; toujours est-il que l'élève et le maître se séparèrent bientôt. On a prétendu que Watteau aurait entrevu dans Pater un rival heureux, motif pour lequel il s'en serait éloigné. Ne croyons pas cela. Comment Pater eût-il pu lui porter ombrage avec ses compositions un peu contraintes et gauches, son dessin souvent incorrect et la lourdeur habituelle de son pinceau ? Dans les dernières semaines de sa vie, à Nogent, Watteau désira revoir son compatriote ; il le fit travailler près de lui, réconciliation tardive dont Pater n'eut guère le temps de profiter. Cependant, Pater dira à Gersaint : « Je devais tout au peu de leçons qu'il m'a données. »

On doit ajouter, que Pater ne poursuivit pas constamment l'imitation de Watteau. Il fut plus lui-même quand il demanda les motifs de ses tableaux aux *Contes* de La Fontaine, au *Roman comique* [1], et ce n'est pas la moins curieuse partie de son bagage celle où il n'emprunte presque rien aux autres. On l'admit Académicien le 31 décembre 1728 sur un tableau intitulé alors *Réjouissance de soldats*, à présent au catalogue du Louvre *Une fête champêtre*. Jean-Baptiste Pater (1696-1736), fils d'un sculpteur réputé en sa province, peignit sans repos ni trêve, moins par amour de l'art que, suivant Mariette, pour gagner de l'argent et l'entasser : « Le pauvre homme ne se donnait pas un moment de relâche, se refusait le nécessaire, et ne prenait plaisir qu'à compter son or. »

Parmi ceux pour qui Watteau fut le maître à suivre

[1] Au pavillon impérial allemand de l'Exposition universelle *quatorze peintures* de Pater, sujets du *Roman comique*, étaient exposées. Ne seraient-ce pas les *quatorze* Pater que Frédéric II se réjouit d'avoir acquis « pour un morceau de pain ? » (V. notre note, ci-dessus, p. 248).

citons Bonaventure De Bar (1700-1729), académicien un an avant sa mort ; sa *Fête champêtre* (au Louvre) est comme un écho affaibli de l'*Embarquement pour Cythère;* — Michel Barthélemy Olivier (1712-1784), peintre ordinaire du prince de Conti ; on rencontre de ses ouvrages en Espagne où il a résidé ; le Musée de Versailles possède trois de ses peintures et le Louvre le *Thé à l'anglaise* de la même suite que les trois précédents tableaux, commandés par le prince de Conti pour son salon de l'Isle-Adam, œuvres délicates, d'un fin métier. — Nommons au moins Eisen, autre Valenciennois, le maître à dessiner de la marquise de Pompadour, et Gravelot, et les Saint-Aubin, héritiers en leurs vignettes de Watteau et de ses « fêtes galantes ».

CHAPITRE XI

PEINTRES DE CHASSE ET PAYSAGISTES

Au dix-huitième siècle, François Desportes (1661-1743) poursuivit sa carrière heureusement commencée au précédent. Il avait été placé, très jeune, à douze ans, chez le flamand Nicasius, peintre d'animaux, élève de Sneyders, jadis en quelque renom, mais, devenu vieux, infirme, et resté ivrogne, incapable de conseiller utilement son unique élève. Nicasius disparaît (1678). Résolu désormais à s'instruire autrement que sous la direction d'un seul maître, Desportes s'en va chaque jour, sans jamais y manquer, à l'Académie où des professeurs qui se succédaient de mois en mois conseillaient « la jeunesse ». Par l'étude simultanée, intelligente et continue de la nature et de l'antique, il parvint à la grande correction de contours, au sentiment des formes intérieures qui caractériseront sa manière.

On ne saurait entrer dans le détail d'une carrière qui fut longue. Desportes, sans rompre avec ses études, obligé de se mettre souvent à la solde d'entrepreneurs de décors de théâtre, de plafonds, de travaux d'appartements, débuta peintre de portraits ; ensuite, maître de son talent, devint le peintre attitré des chasses et meutes de Louis XIV et de Louis XV, du duc de Vendôme et du Grand-Prieur frère du duc, de Monseigneur, fils du roi, du duc du Maine,

du comte de Toulouse, du prince de Condé, du Régent. Bien d'autres hauts personnages s'adressèrent à ses pin-



FIG. 88. — DESPORTES. — DIANE ET BLONDE (Louvre).

ceaux. C'est donc dans le portrait qu'il se distingua d'abord. Il était allé en Pologne (1695). Là, il avait peint avec succès les portraits de Sobieski, de la reine, du marquis d'Arquien, père de la reine, de plusieurs seigneurs de la cour. Mais à son retour à Paris (fin de 1696), s'il se livra de

préférence à la peinture des animaux, (fig. 88) — d'ailleurs il en avait eu le goût dès sa jeunesse, — que pas un autre ne pratiquait alors, il n'en donna pas moins son propre portrait comme morceau de réception à l'Académie (1699). Ce tableau où il s'est peint lui-même avec des chiens et du gibier, fait certainement bonne figure, au Louvre, à côté des meilleures effigies de l'époque, et « ce genre de portraits ayant plu, il en fit plusieurs, où l'on n'admira pas moins les figures mêmes que les animaux, qu'on regardait comme son talent principal [1] ». Le *Portrait d'un chasseur* (au Louvre), à peu près égal en qualités au précédent, parut au Salon de 1704, sous ce titre : *Un chasseur qui se repose.*

Dans sa clientèle, Desportes comptait plusieurs des principaux seigneurs anglais. Quand il alla, en 1713, passer six mois à Londres il eut la commande de beaucoup de tableaux et vendit tous ceux qu'il avait apportés de France. Parmi ces tableaux, des natures mortes, auxquelles l'artiste s'était appliqué avec toute son attention de dessinateur, de peintre, de coloriste, obtinrent un succès général. Louis XIV qui les avait vues avant le départ du peintre pour l'Angleterre voulut en avoir d'analogues. Elles sont au Louvre. En 1735, Desportes entreprit les modèles de la tenture dite « des Indes », en huit

[1] Le fils de François Desportes, Claude-François (1695-1774) rendit hommage au mérite de son père en lisant le 3 août 1748 à l'Académie dont il était membre depuis 1723, la longue notice insérée au tome II des *Mémoires inédits sur les Peintres français.* Naturellement, il apprit à peindre dans atelier paternel. Lui aussi peignit des animaux, mais n'égala point son maître. — Un troisième Desportes, Nicolas (1718-1787), neveu et élève de François, fut aussi de l'Académie (1757) sans arriver à une notoriété dont il faille tenir compte.

pièces, tissée aux Gobelins, l'une des plus belles sor-



FIG. 89. — DESPORTES. — UNE DES PIÈCES DE LA « TENTURE DES INDES »

ties du célèbre établissement, imitation libre d'une suite plus ancienne (fig. 89). Comparé à Sneyders, Desportes semble d'un tempérament un peu froid.

Dessinateur moins correct que Desportes, moins souple praticien, paysagiste moins soucieux de la nature, également d'une habileté active, consommée, Oudry mit, non pas plus de chaleur que son prédécesseur immédiat, mais autant de probité dans sa façon de peindre. Peut-être sut-il mieux installer un sujet dans son cadre.

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), qui avait étudié auprès de Largillière comme Desportes, fit d'abord des portraits, même des tableaux d'église, et fut reçu académicien le 25 février 1719 au titre de peintre d'histoire. Or, en ces premiers ouvrages il avait introduit accessoirement des animaux et des objets inanimés, traités de telle sorte que Largillière n'hésita point à presser son élève de poursuivre sur une route ainsi indiquée, évidemment favorable aux ressources, à la vraie nature de son talent. Oudry suivit le conseil. Après quelques années de fortune contraire, il parvint, grâce à des amis zélés, à des intermédiaires puissants, à gagner la confiance de Louis XV qui lui commanda d'importants tableaux, lui donna un logement aux Tuileries, un autre, plus tard, au Louvre, l'appela souvent à la cour, s'en fit accompagner à ses chasses et aima à lui faire peindre ses chiens favoris, en sa présence. Largillière avait prévu juste (fig. 90 et 91).

Pas plus que Desportes nous ne suivrons Oudry en tous ses ouvrages. Très recherché, il fit face, laborieux et sans compromettre sa besogne par trop de précipitation, à toutes les commandes. Dans son éloge du peintre lu en séance le 10 janvier 1761, Louis Gougenot, savant abbé, secrétaire perpétuel de l'Académie, énuméra plus de deux cents tableaux « venus à notre connaissance », dit l'abbé

auquel plus d'un aura échappé, sans doute. Un mot, cependant, des modèles de tapisseries d'Oudry.

La manufacture royale de tapisseries dont la fondation à Beauvais par Colbert suivit de près celle des Gobelins, fort négligée depuis longtemps, était tombée en pleine décadence. Fagon, intendant des finances, résolut de lui

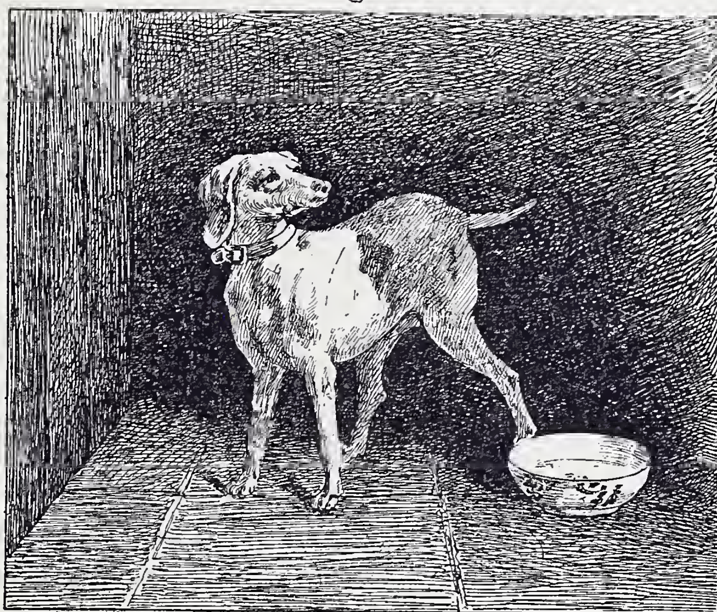


FIG. 90. — OUDRY. — LE CHIEN A LA JATTE (Louvre).

rendre son premier éclat. Il avait fait décorer par Oudry le salon de sa demeure de Vauré et plusieurs pièces de sa maison de campagne sise à Fontenay-aux-Roses; sûr du talent du peintre, et à la fois de son esprit éclairé, de son ferme caractère, il le fit appeler, par lettres patentes fixant un bail de vingt années à partir de 1734, à la direction de l'établissement aux trois quarts ruiné. Oudry justifia toutes les espérances. Par d'intelligentes et nécessaires réformes il ramena l'ordre dans le maison, releva le niveau des études dans le personnel, et, en même temps,

exécuta trente-six modèles pour les tentures des *Chasses de Louis XV* (fig. 92), des *Amusements champêtres*, des *Comédies*



FIG. 91. — OUDRY. — LA CHASSE AU LOUP (LOUVRE)

de Molière, des *Métamorphoses*, des *Fables de La Fontaine* et des *Verdures fines*. En tout cela, Oudry ayant déployé autant de vigilance que de talent, se trouva désigné pour

une charge de création nouvelle qui l'obligea à se partager



FIG. 92. — OUDRY. — UNE DES PIÈCES DES « CHASSES DE LOUIS XV »

entre la conduite des tapissiers de Beauvais et la surveillance directe des travaux entrepris aux Gobelins.

Il serait injuste de ne pas rappeler sa longue série de compositions gravées sous la direction de Cochin pour les *Fables de La Fontaine* éditées en 1760 par M. de Montevault, et la conférence qu'il fit à l'Académie le 7 juin 1749, sur « la manière d'établir la couleur en comparant les objets les uns avec les autres ». En un beau langage, il reporta à Largillière qui l'avait enseigné l'honneur des réflexions parfaitement justes, des observations supérieurement présentées qui font l'intérêt de son discours. Cette remarquable conférence a été publiée. Une seconde concernant « les soins que l'on doit apporter en peignant » est, au contraire, restée inédite.

Oudry eut un fils. Né en 1720, peintre d'animaux, académicien en 1748, Jacques-Charles voyagea beaucoup à l'étranger, résida longtemps à Bruxelles, décéda (1778) à Lausanne. On n'en peut rien dire de plus.

Jean-Baptiste Huet (1745-1811), élève de Leprince, reçu académicien en 1768 sur son tableau du Louvre, *Chien attaquant deux oies* fut un autre descendant dégénéré d'Oudry et de Desportes. Il s'essaya inutilement dans le grand genre. Son *Hercule et Omphale* n'obtint aucun succès. Il avait du dessin, et, à défaut de couleur, le pinceau assez spirituel. — Nommons aussi Louis Lepaon (vers 1738-1785), premier peintre du prince de Condé. Il a un ou deux tableaux à Chantilly. Elève de Casanova, il peignit des chasses, des batailles, et se présenta à l'Académie qui ne voulut point se l'associer.

Oudry, Desportes avaient apporté quelque sincérité dans leurs paysages; Hubert Robert (1733-1808) mit dans les siens plus d'abandon. D'une fécondité extraordinaire, on rencontre à peu près partout de ses peintures,

où la vérité littérale est habituellement absente, rapprochant des motifs distants les uns des autres dans la réalité, ajoutant aux colonnes, aux entablements, aux chapiteaux ruinés des blessures nouvelles, pour les faire plus pittoresques. Mais quelle adresse manuelle dans la facture, et dans cette adresse, que d'esprit à défaut d'émotion et de poésie! « Robert, excellent peintre de ruines, grand artiste ! » s'exclame Diderot.

Il avait étudié chez Panini, peintre d'architecture fixé à Rome, où lui-même, Robert, fut après plusieurs années de séjour, admis à occuper un logement de pensionnaire à notre Académie. Il était bien connu dans la ville. On s'entretenait de ses témérités. On l'avait vu se promener sur la corniche du dôme de Saint-Pierre, planter une croix à la crête extrême du Colisée; il s'était aventuré seul dans le labyrinthe des catacombes où il avait failli périr[1]; et, en même temps, sa réputation de dessinateur intelligent, de peintre habile des vieux témoins de civilisations disparues, peu à peu s'était répandue. Le 28 février 1759, Natoire, directeur de l'Académie, en écrivit à M. de Marigny, ordonnateur des Bâtiments du roi : « C'est un bon sujet et qui travaille avec une ardeur infinie »; à quoi Marigny répondit : « Il me revient de tous les côtés de grands éloges du sieur Robert », et le 29 août suivant : « On pense ici sur son compte, comme vous, qu'il peut faire un jour un grand sujet ». Il lui commanda un tableau : « Si je suis content de ce tableau, il n'aura pas perdu son temps en le faisant. »

[1] Delille a raconté l'événement en beaux vers à la fin du quatrième chant de son poème *l'Imagination*.

Effectivement, aussitôt rentré en France (1765) nommé académicien, il eut, en outre de nombreuses toiles à peindre, deux emplois à remplir : garde des tableaux du roi, dessinateur des jardins royaux. C'est à ce dernier titre qu'il remania de fond en comble, à Versailles, le bosquet des « Bains d'Apollon », pour le disposer comme on le voit encore, qu'il dessina dans le goût anglais plus d'un parc, par exemple celui de Méréville près d'Essonne [1]. A deux reprises, en 1782 et 1791, Catherine II le pressa de venir s'installer à Saint-Pétersbourg. En refusant les offres avantageuses dont elle accompagnait son désir, il envoya à la czarine quelques peintures. Elles furent magnifiquement payées. « On voit à l'Ermitage et chez plusieurs seigneurs une immense quantité de tableaux de Robert, représentant principalement des vues de Rome », dit Dussieux [2].

Mais la Révolution devait interrompre eette belle prospérité. Robert perdit ses places, fut emprisonné à Saint-Lazare comme suspect et dut à une méprise surprenante de ne pas monter sur l'échafaud : à l'appel des condamnés, un homonyme, co-détenu, prit sa place sur la fatale charrette.

A cela près, ce fut un homme heureux. Le succès ne le gâta pas, ne l'abandonna pas non plus. Il dessina et peignit avec abondance et belle humeur ; il mit à la mode un ordre de sujets ignoré chez nous, qui signe son originalité et ne lui a pas d'ailleurs survécu. Sa verve resta égale à elle-même en dépit des années ; sans trop regarder la nature, il montra en son genre, jusqu'à son dernier jour,

[1] On a vendu récemment, le 13 juin 1900, six panneaux décoratifs, exécutés par Hubert Robert pour le salon du château de Méréville. Les enchères les ont fait monter à un beau prix, 89,500 francs.

[2] *Les artistes français à l'étranger*, ch. XIII, Russie.

une incontestable et spirituelle maîtrise. — Hubert Robert



FIG. 93. — HUBERT-ROBERT. — L'ÉCURIE DE JULES.

mourut devant son chevalet, la palette à la main, terrassé par une attaque d'apoplexie (fig. 93, 94 et 95).

Un autre peintre, mais de plus d'envergure, d'un talent plus rassis et de meilleur exemple, parcourut également une longue carrière sans avoir rencontré de revers. Claude-Joseph Vernet naquit à Avignon le 14 avril 1714. Il eut



FIG. 94. — HUBERT-ROBERT. — NAPLES (1760).

vingt et un frères et sœurs. Son berceau fut l'atelier de son père, Antoine Vernet, que faisaient vivre, assez pauvrement, des armoiries, fleurs ou attributs coloriés sur des panneaux de carrosses et de chaises à porteurs. C'est là que le petit Joseph prit la première idée de l'art. A quinze ans, il aidait son père dans ses peintures industrielles, à dix-huit ans il ornait, à Aix, de dessus de portes, l'hôtel de la marquise de Simiane, la Pauline aimée de Mme de Sévigné, son illustre aïeule ; à vingt, les gentilshommes de la con-

trée l'aidant de leurs générosités, il s'embarquait à Marseille pour Civita-Vecchia [1]. Il allait chez eux étudier les maîtres d'Italie. Alors, à peindre les grands sujets de l'histoire tendaient ses pensées. Mais durant la traversée une violente tempête s'élève avec toutes ses menaces,

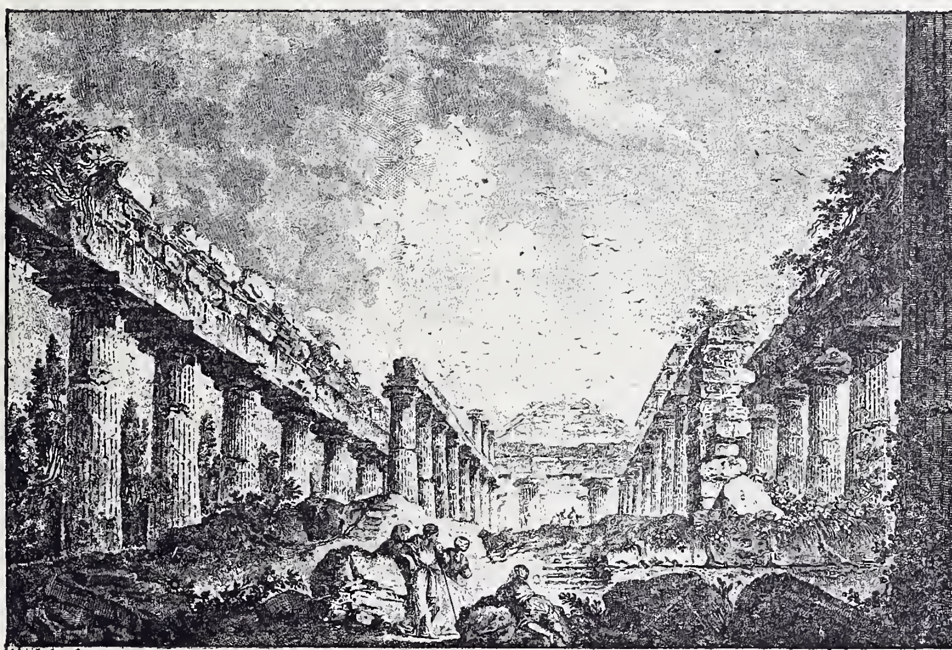


FIG. 95. — HUBERT-ROBERT. — VUE INTÉRIEURE DU TEMPLE DE PESTUM

tous ses périls. Un spectacle aussi imprévu fit-il prendre à l'ambition du jeune artiste une direction nouvelle ? A cela, rien d'impossible. Le fait est qu'une fois à Rome, détourné de son premier penchant, il néglige les chefs-

[1] Léon Lagrange, auteur d'une étude très nourrie, minutieusement documentée sur Joseph Vernet, place au cours de cette traversée de Marseille à Civita-Vecchia l'épisode bien connu du jeune artiste se faisant attacher au mât du navire pendant une tempête déchaînée. D'autres la reportent à une date plus éloignée, quand Vernet peignait les *Ports de France*. Nous croyons mieux justifiée la version de L. Lagrange.

d'œuvre de l'antiquité, les maîtres de la Renaissance pour le vieux Fergioni qui lui apprend les détails d'un navire, et le français Manglard qui peignait, non sans talent, des clairs de lune et des couchers de soleil, la mer plate et calme ou soulevée en furie [1].

Si Vernet, à Rome, n'a pas eu d'abord la vie facile et dut recourir à des expédients, on le suppose bien. Toutefois les encouragements ne tardant pas à venir, la gêne fut de courte durée. Homme d'ordre et de précaution, il tient au net un registre où il note les ouvrages qui lui sont « ordonnez » : dès 1735, un an après son arrivée, deux tableaux, deux autres l'année suivante, des dessins à l'encre de Chine en 1737, un tableau « en rochers et cascades » et deux « à ma fanthaisie » pour un Anglais, en 1738 ; pour le duc de Saint-Aignan, en 1739, six peintures et autant de dessins dont les prix seront réglés par de Troy, directeur de l'Académie de France. En 1742 il inscrit dix-huit peintures retenues par divers amateurs ; en 1745, vingt-sept ; trente-six en 1746, de 1741 à 1757 cent cinquante-cinq [2], marines pour la plupart, éclairées du soleil ou de la lune. Les *brouillards*, sont fréquemment spécifiés ; aussi les *calmes*, les *tempêtes*, en pendants, et, à Tivoli, à Civita-Castellana, à Népi, Narni, Némi, Albano, Terni, Ostie, à Terracine, à Naples, il emprunte librement, en croquis saisis au vol, les motifs de tableaux aux *quatre parties du jour*, où, à l'occasion, il imitera les rochers sour-

[1] Adrien Manglard (1695-1760), académicien en 1756, passa la plus grande partie de sa vie en Italie.

[2] Dans son livre Léon Lagrange, entre autres documents authentiques et curieux, reproduit l'état chronologique des travaux de Joseph Vernet, d'après le manuscrit même du peintre. Ce manuscrit, commencé en 1735, se poursuit jusqu'en 1788 l'année qui précéda la mort de Vernet.

cilleux et les arbres cambrés de Salvator-Rosa, paysages, marines, animés de figurines toujours peintes en perfection (fig. 96).

En même temps sa réputation s'affirmait à Paris, bril-



FIG. 96. — J. VERNET. — LE NAUFRAGE

lamment. Agréé de l'Académie en 1745, il exposa au Louvre, l'année qui suivit, des peintures dont le succès fut d'emblée unanime. Même vogue aux Salons de 1747, de 1748, de 1751. Un plumitif déclara « divins » les tableaux de notre artiste, ajoutant : « C'est le *non plus ultra de l'art.* » Le Salon de 1753 fut plus triomphal encore. Vernet y était venu avec une douzaine de toiles, y compris son morceau de réception cette même année à l'Académie, où son souple talent apparaissait dans toute sa variété. On le compara à Poussin ; quelques-uns le préférèrent à Claude Gellée ; l'abbé Leblanc, critique écouté, le couvrit d'éloges

en français et en latin. L'enthousiasme était général comme sans mesure. A la suite de ce Salon fut conclue la grande affaire des « Ports de France ».

Nous ne suivrons pas le peintre dans cette minutieuse et difficile entreprise. Les quinze tableaux des « Ports de France » parurent successivement aux Salons de 1755 à 1765. Ils sont au Louvre, au Musée de Marine. La place nous manque pour en parler longuement. On sait quel amusement pour le regard, et que de renseignements sûrs dans l'éparpillement ou le groupement des personnages des deux sexes, de toutes conditions et de tout âge, variés à l'infini, dont le peintre peupla ses ouvrages avec tant d'art et de goût, d'un pinceau éminemment spirituel et français. C'est que jamais paysagiste professionnel n'a égalé Vernet sous le rapport des figures. Lui-même, quoique très modeste, se rendait justice à cet égard : « d'autres peuvent mieux peindre un ciel, un arbre, un horizon, exprimer l'atmosphère, pas un aussi bien les personnages. » Il avait certainement raison (fig. 97).

Et tandis qu'il s'applique à parfaire les « Ports de France », il ne laisse pas de répondre aux nombreuses commandes qui le poursuivent, le harcèlent partout où il plante son chevalet, de Toulon à Rochefort et à Dieppe. Même, cette prodigieuse facilité paraît avoir enflammé Diderot autant que les qualités pittoresques et techniques de l'artiste. « Vingt-cinq tableaux, s'écrie-t-il, vingt-cinq tableaux ! C'est comme le Créateur pour la célérité ; c'est comme la Nature pour la vérité. » Une autre fois : « La fécondité de génie et la vitesse d'exécution de cet artiste sont inconcevables ; il eût employé deux ans à peindre un seul de ces morceaux qu'on n'en serait pas surpris, et il y



FIG. 97. — J. VERNET. — LE PORT DE LA ROCHELLE

en a vingt de la même force. » L'éloge de Diderot n'est pas sans atteindre par moments les dernières limites de l'hyperbole. Il possède un tableau de Vernet : « O Dieu ! je t'abandonne tout, reprends tout ; oui, tout, excepté le Vernet... Ce n'est pas l'artiste, c'est toi qui l'a fait. Respecte l'ouvrage de l'amitié et le tien ! » Cela va de soi, au sentiment de Diderot, Joseph Vernet, paysagiste, l'emporte par quelques côtés sur le grand Claude, parallèle poursuivi et ressassé par tous les critiques de l'époque.[1]

Cependant, depuis le retour en France, le talent de Vernet avait subi une certaine évolution, il n'est pas inutile d'en faire ici la remarque. Assurément, il y gagna en subtilités ingénieuses, en agréments aimables, et, s'il est permis de parler ainsi, en sensibilité bourgeoise. Mais dans sa manière précédente, il y avait plus d'ampleur et d'enveloppe, plus de limpidité lumineuse ; le pinceau était plus large, la touche plus pleine et le détail ne troublait pas l'ensemble de notes trop dominantes. D'où une harmonie mieux soutenue. En d'autres termes, avant l'influence du Paris de son temps, il regardait la nature d'un œil plus ouvert et plus sain, sans atteindre, bien entendu, l'élévation ni la profondeur du Lorrain, et, sa période ita-

[1] Un instant on crut voir en Loutherbonrg, l'émule, presque l'égal de Vernet. Il avait débuté avec éclat au Salon de 1763. C'était un peintre des plus habiles et spirituels. Il ne doutait de rien. Il peignait tout de pratique, tempêtes, couchers de soleil, paysages, animaux, combats sur terre et sur mer, tableaux d'histoire. Le faux-brillant de sa manière éblouit Diderot, Bachaumont et beaucoup d'autres qui passaient pour connaisseurs. Philippe-Jacques Loutherbourg (vers 1740-1812), élève de Casanova, fut reçut de l'Académie en 1767. — Le meilleur imitateur de Joseph Vernet fut Jacques Volaire (? — vers 1820), son élève, qui l'aida dans les *Ports de mer*, et fit, avec succès, sa spécialité des *Eruptions du Vésuve*.



FIG. 98. — J. VERNET. — LE CHATEAU ET LE PONT SAINT-ANGE (Louvre).

lienne écoulée, il n'eut point laissé à nos éloges, c'est probable, le *Ponte-Rotto* et le *Pont Saint-Ange* du Louvre, d'une assiette si ferme, d'un coloris si juste dans sa délicatesse charmante (fig. 98).

Joseph Vernet décéda à la fin de 1789. Quoique resté l'objet de l'empressement des amateurs, l'artiste avait décliné. Pourtant, sauf çà et là, quelques plumes peu accommodantes, la critique ne cessa point de lui être chaleureusement favorable. Dans les mois qui précédèrent sa mort il eut la joie fière de voir son fils Carle[1] entrer à l'Académie, et il put embrasser le petit Horace naissant, chez qui on devait reconnaître avant longtemps les traits frappants de sa race : la fécondité inépuisable et rare, la facilité inlassable et la grande mémoire de l'œil[1].

A une époque où la fantaisie régnait sur tant d'esprits, peu de paysagistes se montraient ingénument dévoués à la nature. Il en est deux ou trois, à notre connaissance, qui eurent de bonne foi le culte de la réalité. Nommons Lantara, Bruandet, Moreau. — De son côté Jean-Louis De Marne (1744-1820) fut un réaliste à sa manière dans son petit genre. Parlons plutôt des autres.

[1] Nous ne saurions consacrer à Antoine-Charles-Horace Vernet, dit Carle (1758-1835), une longue notice. Grand-prix en 1782, il alla à Rome, d'où il revint avant la fin de sa pension. Utilisant de nombreuses études dans les haras et les manèges, il inaugura un type de chevaux qui rompait avec la tradition. Il fit des tableaux de chasse, de courses et de batailles. Son immense *Bataille de Marengo* le mit en grande réputation. Il peignit aussi le *Matin de la bataille d'Austerlitz*, commença une *Entrée des Français à Milan* que nous avons vue chez le peintre Emile Vernet-Lecomte, son petit-fils, et *Louis XVIII se rendant à Notre-Dame* qu'il n'acheva pas. Il se dépensa beaucoup en quantité de caricatures et de lithographies. Il mourut chevalier de la légion d'honneur et de Saint-Michel, et fut de l'Institut où son fils Horace le rejoignit en 1827, comme il avait lui-même, en 1789, rejoint son père à l'Académie royale.

Simon-Mathurin Lantara (1729-1778), qui chercha dans la réalité de belles formes aux belles heures du jour ou de la nuit, commença par garder des troupeaux et finit à l'hôpital de la Charité, non pas ignoré comme on l'a dit puisque

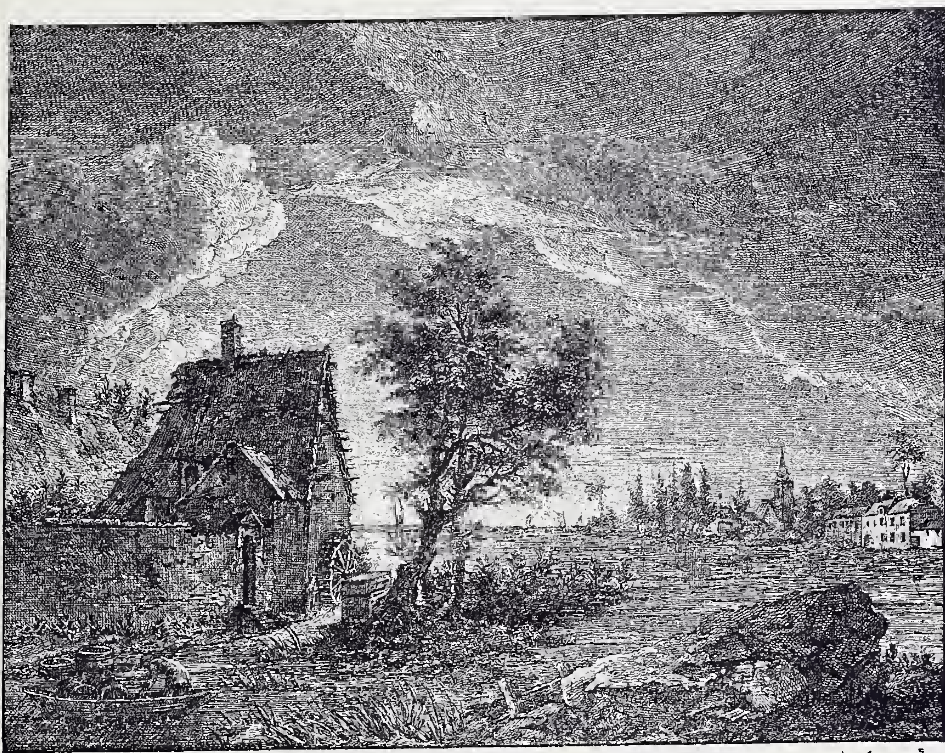


FIG. 99. — LANTARA. — VUE DES ENVIRONS DE BÉZIERS

des graveurs contemporains reproduisirent ses peintures, puisque Taunay, Casanova et d'autres, Joseph Vernet, peut-être, ajoutèrent des figures à ses paysages (fig. 99), mais délaissé et pauvre. Fut-il l'ivrogne mis en scène par des vaudevilles ? Ce n'est pas certain. En tous cas, plus connu aujourd'hui par son insouciance que par ses ouvrages, il vécut sans relations utiles, retiré en sa mansarde de la rue du Chantre ou son taudis de la rue des

Déchargeurs, aimant trop, si l'on veut, à s'oublier dans les cabarets de barrière. Il a voyagé, cependant; on a gravé d'après lui des vues prises aux alentours de Blois, de Béziers, même de Trieste. N'étant point académicien, il exposait au reposoir de la place Dauphine le jour de la petite Fête-Dieu, notamment en 1771 et 1773, des tableaux et des dessins au crayon noir rehaussé de blanc. Ses dessins sont recherchés aujourd'hui, plus encore ses tableaux. Il peignit des matinées fraîches, des soleils couchants, des effets de lune, des brouillards, des limpidités aériennes, auxquels manquent la perspective de riches palais et la silhouette de grands navires qui placeraient leur auteur dans le voisinage de Claude Lorrain.

La biographie de Lazare Bruandet (vers 1752-1804) n'est pas moins obscure. Lui aussi, en 1787, accrocha des paysages au reposoir de la place Dauphine. On raconte qu'il eut pour maîtres Rœser et J.-P. Sarrazin, peintres oubliés à présent. On assure que d'humeur solitaire et rude il ne quittait guère le fond des bois; Louis XVI, au retour d'une chasse dans la forêt de Fontainebleau, aurait dit : « Je n'ai rencontré qu'un sanglier et Bruandet. » Toutefois des graveurs mirent de ses ouvrages en estampes; lui-même fit mordre quelques eaux-fortes, et quand les Salons cessèrent de s'ouvrir seulement aux académiciens, on vit de 1795 à 1804, de ses tableaux et dessins aux expositions du Louvre. Sa vision de la nature, plus rustique, différait de celle de Lantara, et son pinceau détaillait un coin de fourré, un buisson, avec une application méticuleuse, un peu hollandaise. Compris de quelques-uns à peine, son action fut nulle.

Celle de Louis-Gabriel Moreau (1740-1803) eut moins



FIG. 100. — VALENCIENNES. — ŒDIPE A COLONE

d'autorité encore. Celui-là apprit de Machy [1] la peinture de paysage. A n'en pas douter il avait un vif sentiment

[1] Pierre-Antoine de Machy (vers 1722-1807), peintre et graveur, de

de la réalité. Vivant ignoré à Paris, dont il aimait la campagne environnante, il chercha dans la nature les vastes aspects, les horizons étendus. Il exposa à un seul Salon, en 1799, et sous le même numéro « huit tableaux dont quatre à l'huile et quatre à la gouache, représentant différents paysages », et « un autre tableau représentant un orage ». Après quoi, c'est la nuit. Les deux tableaux recueillis par le Louvre, il y a peu d'années, le tirèrent d'une ombre injuste. Ils semblèrent une révélation. Sans monter trop haut leurs mérites, bien des observateurs croient pouvoir en dégager les prémisses de notre école moderne de paysage, dite de 1830.

Le temps n'était point propice aux amoureux humbles et silencieux de la nature, la voyant telle quelle, l'imitant dans leurs œuvres avec naïveté, sans l'orner de plus d'agréments. Et puis, vint Pierre-Henri Valenciennes (1750-1819), qui « ôtait à la nature ses défauts pour ajouter à sa perfection », dit-il lui-même dans son *Traité de perspective*. Il étudia chez Doyen, introduisit dans l'art du paysage les mêmes principes que Vien dans la peinture d'histoire, et, nourri de Virgile et de Théocrite, fit des paysages très nobles, studieusement réfléchis et travaillés (fig. 100). La vogue en fut considérable. Beaucoup d'élèves et d'imitateurs se fourvoyèrent dans ce qu'on a appelé « le paysage historique ». Entendons-nous. On ne blâme pas ici ceux qui poursuivent l'idéal de l'arbre, de la rivière, du coteau, qui composent un site et l'arrangent pour encadrer une églogue ou quelque autre rêve antique. Dans cet ordre d'idées Poussin a trouvé des chefs-d'œuvre. Il avait

l'Académie en 1758. Il peignait des tableaux d'architecture et de ruines et aida parfois Hubert Robert dans les siens.

du génie. Mais combien de talents à la poursuite du style ont rencontré seulement la convention et l'ennui ! Aussi est-il permis de ne pas regretter amèrement le complet discrédit où sont tombées, pour toujours sans doute, les recommandations solennelles et savantes de Valenciennes.

Entré à l'Académie en 1787, Valenciennes eut son meilleur élève en Jean-Victor Bertin (1775-1842), dessinateur distingué, peintre froidement correct.

CHAPITRE XII

DE BOUCHER A GREUZE

A part des exceptions rares, les peintres de la fin du siècle précédent, et ceux de celui-ci, qui se firent de la réputation tout en cédant à l'influence néfaste des Coypel avaient eu assez de talent pour qu'on s'explique leur succès. Leurs qualités étaient non pas fortes, mais de surface agréable; ils possédaient une adresse manuelle consommée, si chez eux l'imagination manquait d'ampleur et d'originalité, la pensée d'élévation. L'influence de François Boucher fut plus funeste. Boucher ne se laissa pas aller seulement à la corruption de son époque; il l'aggrava, la précipita, mettant plus que les autres la prestesse du pinceau à la place de la réflexion, la minauderie au lieu de la grâce, maniérant tout, gestes, attitudes, physionomies, ajoutant des cordes à la lyre, c'est-à-dire des couleurs nouvelles et fausses à la palette.

Après tout, sinon l'extrême décadence, qu'attendre de l'homme qui dira à son élève Fragonard allant à Rome : « Tu vas voir les ouvrages de Raphaël, de Michel-Ange, et de leurs imitateurs ; je te le dis en confidence et comme ami, si tu prends ces gens-là au sérieux, tu es un garçon perdu ! » Le fait est que de ces « gens-là », il n'avait rapporté lui-même pas un souvenir profitable, pas une leçon

salutaire. En Italie, où il alla à ses frais, bien qu'ayant remporté le premier prix de l'Académie, les grands maîtres ne lui avaient rien dit, rien enseigné, et au bout de dix-huit mois de séjour, il était revenu comme il était parti, plus apte que pas un à peindre des virginités de boudoir [1].

Il était entré, favorisé à souhait, dans la carrière. En naissant, il avait reçu une fortune de dons heureux, toutes les fées présentes à son baptême, hormi celle du goût. Diderot lui fut particulièrement hostile; Watelet ne lui ménagea pas les critiques. Par contre Blondel dans son *Architecture française*, Mariette dans l'*Abecedario*, avec ceux-ci, la cour et la foule, le proclamaient le premier dans toutes les choses de la peinture. Assurément, son talent de peintre ne peut être mis en question, son esprit encore moins, pas plus que son méchant style. Et la fécondité de son imagination est si active qu'elle lui permet de répéter à satiété les mêmes programmes sous des formes tout à fait différentes, ayant à sa disposition une hardiesse, une faculté d'improvisation qui le trouvent prêt à tout. Pas un thème ne l'embarrasse. Il aborde tous les ordres de sujets avec le même genre de réussite, le même gaspillage de savoir et de défauts. Avec la même inconscience, il peint *Noé dans l'arche* et la *Mort d'Adonis*, *Diane et Calisto* et le *Sommeil de l'Enfant Jésus*, nombre de saints et de saintes, des Nymphes à l'infini, des Amours potelés et jouflus à

[1] Boucher avait eu le premier prix au concours de 1723. C'est en 1728 qu'il se rendit à Rome, en compagnie de Carle Van Loo, et des deux fils de Jean-Baptiste Van Loo, frère aîné de Carle. Quoi qu'il ne fût pas arrivé comme pensionnaire, il fut logé à l'Académie. « Garçon simple et de beaucoup de mérite, en écrit le directeur Wleughels au duc d'Antin, le 3 juin 1728; puisque hors de la maison il y avoit un trou de chambre, je l'ai fourré là ; il est vrai que ce n'est qu'un trou, mais il est à couvert. »

profusion ; il exécute quantité de plafonds, de dessus de portes et de trumeaux ; des panneaux pour paravents, clavecins, voitures et chaises à porteurs commandés par la Pompadour ou la Dubarry, par des princes, des seigneurs, des financiers, par des courtisanes ; il fait des paysages (fig. 101), des animaux, quelques portraits, des décors de théâtre, des éventails, des écrans de cheminée, des cartons de tapisserie ; il modèle de petites figures pour la fabrique de Sèvres ; d'une pointe légère et pétillante d'esprit, grave des planches d'après Watteau ou ses propres conceptions ; illustre une édition de Molière et l'*Histoire de France* de Daniel ; à son compte crayonne dix mille dessins, enfin invente un genre inédit, où il paraît dans tout le vrai de sa nature, le genre des *pastorales*, dans lequel il est sans rival, comme sans prédécesseur. Ce peintre peu scrupuleux de bien des façons se montra toute sa vie travailleur obstiné. Au moins durant dix heures chaque jour il maniait le crayon ou le pinceau (fig. 102 et 103).

Notez, cependant, que l'auteur de si nombreuses peintures insoucieusement faites, intéressantes par des demi-qualités, travailla parfois avec conscience, chose extraordinaire, ses dons particuliers fortifiés alors de l'étude à peu près directe de la nature, comme il ressort de *pastorales* que l'Angleterre conserve, dont l'exécution est supérieure, en même temps que leur libertinage les désigne pour un musée secret ; — qu'il fit de jolis intérieurs, le *Peintre dans son atelier*, de la galerie Lacaze, par exemple, le même sujet augmenté de trois personnages de la collection E. de Rothschild ; — qu'il acheva à l'occasion de petits ouvrages d'une délicatesse surprenante. En un de ses Salons Thoré dit avoir vu un cartouche de pendule, ber-

gerade haute d'une main, touché avec « la plus rare subtilité ». Nous connaissons une gouache, esquisse de tapis-



FIG. 101. — BOUCHER. — VUE DES ENVIRONS DE BEAUVAIS.

serie, d'un fini merveilleux, incompréhensible. Elle est aux Gobelins. L'incendie des Tuileries, en 1871, a consumé toute une série de *pastorales* commandées par Louis XV pour la « chambre du Dauphin », certes d'une morale bien libre

et fort galante, mais d'un grand charme de peinture, suivant l'impression lointaine qui nous en est restée.

Quant au caractère des types et des formes, Boucher ne s'en soucia jamais. Sous ce rapport il écoutait la plus dangereuse des conseillères, sa fantaisie. Suivant Marmontel en ses *Mémoires*, « il peignait Vénus et la Vierge d'après les nymphes des coulisses » et Diderot a pu dire que ses vierges « étaient de jolies petites catins », ses anges « de petits satyres libertins », ou « des bâtards de Bacchus et de Silène ». D'après cela jugez ce que devenaient les divinités mythologiques sur le chevalet d'un aussi intrépide contempteur de toutes les traditions.

Charles Blanc assure que « l'Académie se refusa quelque temps à l'admettre dans son sein ». Il se trompe. Boucher revient d'Italie en 1731 ; il a vingt-sept ans : le 24 novembre de la même année, nous précisons, l'Académie le reçoit comme agréé, et s'il obtient le titre d'académicien le 30 janvier 1734 seulement, et prête, ce jour-là, le serment accoutumé « entre les mains de M. Coustou, recteur en quartier », c'est que, encombré de commandes, il n'a pu achever plus tôt son morceau de réception, *Renaud et Armide*. A la séance suivante, le 6 février, l'Académie décide de lui faire remise du « présent pécuniaire » (200 livres), témoignage de sympathie dont elle n'est point prodigue, réservé à quelques-uns, lorsqu'elle entend honorer particulièrement leurs mérites [1]. Boucher, du reste, parvint en 1765 au plus haut grade de la Compagnie, celui de Directeur. Encore en 1765 il succéda à Carle Van Loo dans le poste éminent de premier peintre du roi.

[1] Le « présent pécuniaire » avait été abaissé à 100 livres pour Watteau.

Les peintures de Boucher ne sont pas rares. Très dépréciées déjà avant la fin du siècle, tombées dans un tel décri sous l'Empire et la Restauration qu'on les adjugeait dans les ventes au-dessous du prix de la toile ou du panneau.



FIG. 102. — BOUCHER. — L'AMUSEMENT DE L'HIVER.

Elles jouissent aujourd'hui d'une vogue inconsidérée. Les enchères se les disputent avec acharnement. On en voit chez beaucoup d'amateurs, dans presque toutes les galeries, dans les musées. Pour sa part, le Louvre qui en cataloguait cinq ou six en 1857 en inscrit à son livret dix-sept à présent, pastorales, mythologies. Une de celles-ci, *Diane au bain*, est un fort plaisant spécimen de la manière du peintre. Sans aucun caractère, séduisante pourtant dans ses gracieux mensonges, cette Diane

démontre comme un réel talent et de riches facultés se laissent désorganiser par l'habitude d'un dessin lâche, d'un coloris factice, par l'irréflexion d'un esprit sans règles et foncièrement dépravé (fig. 104).

Né à Paris en 1704, Boucher mourut en 1773. Dans sa *Correspondance*, Grimm consigne la disparition du peintre en ces termes : « Boucher avait depuis longtemps l'air d'un spectre, et toutes les infirmités inévitables d'une vie consumée dans le travail et le dérèglement des plaisirs. C'était un maître bien dangereux pour les jeunes gens..... en voulant l'imiter ils devenaient détestables... »

Boucher eut beaucoup d'élèves, Fragonard entre autres, — on en parlera tout à l'heure, — Challe [1], Juliard [2], auxquels cette étude peut sans dommage ne point s'arrêter ; ses gendres, Baudoin et Deshays, qui ne manquaient ni de tempérament, ni de savoir, des plus débauchés l'un et l'autre.

Jean-Baptiste Deshays (1729-1765) avait plus de sentiment et d'émotion que Van Loo et Boucher, qu'il imitait; son tableau, *Saint Benoît mourant*, n'était pas loin d'annoncer un maître. — Des sujets licencieux, traités à la gouache, un peu froidement, mais très habilement, établirent la réputation de Baudouin (1723-1769). « Il s'était fait un petit genre lascif et malhonnête qui plaisait à notre jeunesse libertine [3] ».

[1] Charles-Michel-Ange Challe (1718-1778), peintre, architecte et quelque peu écrivain, prix de Rome en 1741, académicien en 1753, a beaucoup travaillé pour l'étranger, notamment en Angleterre. Il épousa Madeleine-Sophie Nattier, fille du peintre. Il avait étudié aussi chez Lemoyne, et auprès du dominicain Jean-André (1662-1753).

[2] Nicolas-Jacques Juliard (1715-1796) agréé en 1754, académicien le 28 juillet 1759, a exposé des paysages à presque tous les Salons, de 1755 à 1785.

[3] *Correspondance* de Grimm.

C'est aussi un des genres où Fragonard, qui en aborda plusieurs, excella, avec plus de finesse dans ses inventions que Baudouin dans les siennes, un art autrement délicat. Pour la facilité il égala Boucher ; comme technique il lui fut



FIG. 103. — BOUCHER. — LA NAISSANCE DE VÉNUS

à de certains égards, supérieur. Chardin, son premier maître, lui avait appris à ne pas toujours perdre la nature de vue. D'Italie où il alla, d'abord pensionnaire du roi à la suite du concours de 1732, une seconde fois accompagnant un financier de ses amis, il ne rapporta point sans doute le goût des « gens » que Boucher lui avait interdit « de prendre au sérieux », mais l'étude de Baroche, et du Cortone, surtout de Tiépolo, donna de l'élan au tour naturellement aimable de son esprit et de son talent.

Au Salon de 1765 son grand tableau de *Corésus et Callirohé*, exécuté sur commande de l'État pour être reproduit en tapisserie, fut une sorte d'événement : Diderot lui consacra vingt-cinq pages de louanges et d'observations critiques. C'est sur cette toile que l'Académie reçut l'auteur agréé « avec une unanimité et un applaudissement dont il y avoit peu d'exemples » s'empressa d'écrire M. de Marigny, directeur général des Bâtiments, à Natoire alors à Rome, dirigeant notre école ; ce qui n'empêcha pas le même M. de Marigny d'élever des difficultés pour le paiement (2 400 livres) de ce *Corésus*, et d'en reculer l'ordonnancement jusqu'en 1773. Dégoûté des travaux officiels par ces tracasseries misérables, Fragonard n'en voulut plus faire. Il exposa encore en 1767, « un tableau ovale, représentant des grouppes d'enfans dans le ciel », une tête de vieillard et plusieurs dessins. Ce fut son dernier Salon. Homme de fort belle humeur, très bon, estimé, aimé de quiconque l'approchait, et devenu tout de suite à la mode, il était indifférent aux honneurs. A l'Académie, le titre d'agréé lui suffit ; il ne chercha jamais à monter au rang d'académicien, ce qu'il eut obtenu sans presque avoir la peine d'en exprimer le désir.

Les sujets galants lui réussirent autant qu'à Boucher. Il avait tout ce qu'il fallait pour y être à son avantage, de la fantaisie, de l'esprit, un joli goût de dessin, un coloris bien assorti, une facture légère, plutôt fluide que nourrie. Le *Verrou*, la *Fontaine de l'amour*, la *Gimbelette*, le *Pot au lait* sont de charmantes choses. La malice en est fine, pas trop effrontée, l'exécution d'une sûreté flexible, amusante. On y sent l'homme maître de son idée et de son métier. Dans les scènes morales et familières, car il en fit

dans la manière de Greuze, quand il prit pour modèles des gens simples et d'humbles intérieurs, comme l'*Heureuse*



FIG. 104. — BOUCHER. — DIANE SORTANT DU BAIN ET SA COMPAGNE (Louvre).

mère, le *Berceau*, l'*Heureuse fécondité* (fig. 105), il ne parut point inférieur à lui-même. En même temps il peignait des paysages conventionnels, tenant plus des décors d'Opéra que de la vérité, animés de figurines bien posées, ajustées,

groupées. La faveur générale dont il fut entouré n'est donc pas pour surprendre. On courait après ses productions. Jusqu'aux moindres peintures, à peine effleurées de tons pâles ou vifs, miniatures, gouaches, pastels, aquarelles, dessins, croquis, eaux-fortes, tout ce qu'il faisait trouvait amateurs et acheteurs. Dans un appartement de Mme Dubarry, en 1772, il représenta les *Amours des bergers*. L'année suivante, Mlle Guimard lui donna à orner le salon de son hôtel construit par l'architecte Ledoux. Au cours des travaux, entre la danseuse et le peintre une brouille survint et David fut appelé à terminer le plafond laissé inachevé. Est-ce le souvenir de cette collaboration fortuite qui rendit, dans la suite, David secourable à Fragonard? Mais pour justifier l'entrée de Fragonard au Conservatoire du Muséum national, il donna des raisons moins personnelles : « A la fois, dit-il dans son rapport à la Convention, connaisseur et grand artiste, il consacrera ses vieux ans à la garde des chefs-d'œuvre dont il a concouru dans sa jeunesse à augmenter le nombre » (fig. 106).

Naturellement, Fragonard partagea les fortunes diverses des artistes ses contemporains qui avaient exprimé l'esprit et les caprices de leur siècle, c'est-à-dire, après une éclipse totale, le retour passionné de la vogue. Citons un fait : Réfugié à Grasse, sa ville natale, pendant les mauvais jours de la Révolution, Fragonard occupa ses loisirs à peindre cinq panneaux pour le décor de son salon, la *Surprise*, la *Poursuite*, les *Souvenirs*, l'*Amant couronné*, l'*Abandon*, complétés par des dessus de porte assortis, les panneaux mesurant 3 m, 50 sur 2 m, 20 et 2 m, 40. Mis en vente publique le 8 février 1898, la folie des surenchères fit adjuger

le lot à un marchand anglais moyennant la somme de *un million deux cent mille francs.*

Un mot d'un autre élève de Boucher. Celui-là n'imita point son maître. Venu de Metz, Jean-Baptiste Le Prince



FIG. 105. — FRAGONARD. — L'HEUREUSE FÉCONDITÉ

(1733-1781) avait commencé par des paysages mi-partie hollandais et français. Après de rapides progrès, se sentant débrouillé, et pour fuir sa femme avaricieuse et méchante, il s'en alla en Russie en 1758, recommandé par le maréchal de Belle-Isle, qui le pensionnait, au marquis de l'Hopital, notre ambassadeur. Celui-ci le présenta au czar Pierre III. L'artiste eut des plafonds à peindre dans les palais impériaux. Ces besognes faites, il se rendit à Moscou, visita

quelques provinces de l'immense empire et rentra à Paris (1764), muni de croquis et d'études, de quoi faire bien des tableaux, bien des gravures « dans les mœurs et costumes des différents peuples de la Russie et de l'Asie », assure le livret de 1767. Il maniait habilement l'eau-forte et l'aquateinte, procédé qu'il avait inventé. Son début au Salon de 1765 fut des plus honorables. « Son morceau de réception (à l'Académie), déclare Diderot, est un très beau tableau ; il dessine très bien ; il touche ses figures avec esprit ; c'est dommage que sa couleur ne réponde pas tout à fait à ses qualités ».

Avec ses peintures paisibles comme son humeur, dénuées d'entrain bien qu'abondantes (il en envoya au Salon de 1767, dix-sept, quinze en 1769, dix-huit en 1771, etc.), Louis-Jean-François Lagrenée (1721-1805), dit l'*aîné* pour le distinguer de son frère plus jeune de sept ans [1], n'était pas de force à refouler un courant. Jusqu'à un certain point, cependant, il résista à celui par lequel tant d'autres se laissaient emporter. Il s'était formé à l'école de Carle Van Loo ; il avait patiemment travaillé sans tirer de ses études le souffle d'originalité qui pousse un homme hors du rang. Diderot le tenait pour « un studieux observateur de la nature », louait dans ses tableaux « la couleur ferme, la beauté des chairs et des vérités de nature » qu'on ne rencontrait pas sur les toiles de Boucher. En 1760, appelé par l'impératrice Elisabeth, il resta trois ans à Saint-Pétersbourg, remplaçant Le Lorrain [2] à la direction de l'Académie

[1] Jean-Jacques Lagrenée, dit le *jeune* (1740-1821), élève de son frère ; le 30 juin 1775, académicien sur le plafond de l'*Hiver* qui fait encore partie de la décoration de la galerie d'Apollon, au Louvre. A beaucoup travaillé pour la Manufacture de Sèvres.

[2] Louis-Joseph le Lorrain (?-1759) peignait surtout l'architecture et

de peinture. De 1782 à 1789 il fut le directeur trop débon-



FIG. 106. — FRAGONARD. — LES DEUX SŒURS

naire de l'École française à Rome. Au Louvre, l'*Enlèvement*

traçait la perspective dans les décorations théâtrales. Il avait été appelé en 1758 à Saint-Pétersbourg et fut pendant quelques mois seulement directeur de l'Académie fondée par l'impératrice Elisabeth.

de Déjanire, tableau d'une sagesse fade, nul de caractère, sur lequel cet artiste honorable fut reçu académicien le 31 mai 1755 (fig. 107).

Nicolas-Bernard Lépicié (1735-1784), élève également de Carle Van Loo, évita lui aussi de tomber dans les erreurs de Boucher, et toucha à tous les sujets : mythologie, peintures d'église ou d'histoire, portraits, animaux, intérieurs, scènes familières et villageoises. Diderot fut très dur pour son énorme toile de la *Descente de Guillaume le Conquérant en Angleterre*. Il ne se montra pas plus tendre lorsque le peintre traita des sujets dans le goût de Greuze. Cette fois le célèbre critique avait tort. Dans le grand genre, Lépicié resta loin de sa tâche, ce n'est pas douteux, mais non dans ceux de plus modeste ambition. Diderot a beau dire, le public de 1767 fit au *Tableau de famille* plus de succès encore que la *Lecture de la Bible* de Greuze n'en avait obtenu deux ans auparavant. Il y a aussi du Chardin dans Lépicié. Nous avons gardé le meilleur souvenir de deux tableaux autrefois au Musée de Tours. Ils méritent tous les éloges qu'on en peut faire. Pour la convenance de l'arrangement, l'esprit des attitudes et des physionomies, pour la finesse des tons et le tour de la facture ils sont de fort belle qualité. Nous n'exagérons pas. Peints pour un M. Dubois, négociant, ils furent exposés, l'un au Salon de 1775 sous ce titre : *Intérieur d'une douane,* l'autre *Intérieur d'une grande halle*, en 1779. Un legs les avait fait entrer dans la collection municipale de Tours ; une circonstance imprévue les en a fait sortir.

Greuze et Chardin, avons-nous dit, ne furent pas sans quelque influence sur Fragonard et sur Lépicié. Le moment est venu de nous occuper de ces peintres de sens bien

français. Chacun, suivant son tempérament, protesta avec persistance et succès contre la mode des minois hardiment fripons, contre la séduction des sujets trop délurés et libertins.

« Le même jour, dit le procès-verbal de l'Académie



FIG. 107. — L.-J. LAGRENÉE. — PUNITION DE L'AMOUR

royale à la date du 25 septembre 1728, le sieur Jean-Siméon Chardin, peintre dans le talent des animaux et des fruits, a présenté plusieurs tableaux dans ce genre, desquels l'Académie a été si satisfaite, qu'ayant pris les voix, elle a agréé sa présentation et l'a reçu en même temps en qualité d'académicien, retenant deux de ces tableaux auxquels il mettra des bordures, représentant l'un

un *Buffet*, et l'autre une *Cuisine*, pour ses morceaux de réception [1] (fig. 108).

Quelques semaines auparavant, les artistes qui ne pouvaient figurer au Salon ouvert aux seuls académiciens avaient envoyé de leurs ouvrages à la place Dauphine, à « l'Exposition de la Jeunesse » organisée en plein air, comme c'était la coutume chaque année, le jour de l'Octave de la Fête-Dieu. Ces expositions duraient deux heures, pas davantage[2]. Chardin en était un des habitués. Il y avait du succès. Précisément à celle de 1728, une de ses peintures imitant un bas-relief de bronze avait rencontré en Jean-Baptiste Van Loo un généreux acquéreur. Ainsi encouragé, il chercha et trouva le moyen de ranger, comme par hasard, une dizaine de ses tableaux dans le vestibule de l'académie royale. Passent par là Cazes, Largillière, Louis de Boulongne. Ils s'arrêtent à ces tableaux et les croient d'un Flamand. L'auteur se fait connaître. Tout aussitôt la compagnie l'accueille comme il est dit dans le procès-verbal dont nous avons relaté les termes.

Longtemps Chardin resta dans le champ modeste de ses premiers efforts, « dans le talent des animaux et des fruits ». — Le procès-verbal eût dû ajouter : « dans le talent des

[1] Ils sont au Louvre, le numéro 87 du nouveau catalogue, sous le titre de *Intérieur de cuisine*, le numéro 90 sous celui de *Fruits et animaux*.

[2] On ne trouve nulle part mention des « Expositions de la jeunesse » avant 1722. Cependant leur origine remonte plus loin. La dernière se fit en 1789, cette fois, non place Dauphine, mais rue de Cléry, dans la salle de vente du peintre Le Brun. — A la place Dauphine, les tableaux, dessins et gravures étaient accrochés aux draperies tendues le long des maisons et du reposoir et on les décrochait pour le défilé de la procession d'usage le jour de la Petite-Fête-Dieu. — Les Salons interrompus de 1704 à 1737, Chardin, quoique académicien, exposait place Dauphine, en 1734, une quinzaine de peintures.

accessoires, des attributs, des ustensiles de chasse, de cuisine. » — Il ne cessa jamais d'y exceller. Il avait travaillé chez Cazes où il n'avait rien appris, chez Noël-Nicolas Coypel ensuite qui l'avait mieux renseigné. Son bon naturel le préservant de la contagion de l'époque, par la sincérité



FIG. 108. — CHARDIN. — INTÉRIEUR DE CUISINE (Louvre).

catégorique de la touche, c'est-à-dire la beauté du métier, par la science du ton local, la force d'une palette un peu restreinte mais bien choisie, par la vision loyale des choses il parvint à une réalité surprenante. Pour lui Diderot n'eut que des cris d'enthousiasme. « C'est celui-ci qui est peintre ; c'est celui-ci qui est un coloriste... Cet homme est le premier coloriste du Salon et peut-être un des premiers coloristes de la peinture... Vous venez à temps, Chardin, pour récréer mes yeux que plusieurs de vos confrères

avaient mortellement affligés ; vous voilà donc, grand magicien !... Combien d'objets ! Quelle diversité de formes et de couleurs, et cependant quelle harmonie, quel repos !... Les objets se séparent les uns des autres, s'avancent, reculent comme s'ils étaient réels. Rien de plus harmonieux, et nulle confusion, malgré leur nombre et le petit espace... Eloignez-vous, approchez-vous, même illusion... Il a peint les attributs des sciences, les attributs des arts, ceux de la musique, des rafraîchissements, des fruits, des animaux. Il n'y a presque point à choisir ; tous ces tableaux sont de la même perfection, etc., etc. » On n'en finirait pas avec cette pétulante admiration.

Au contraire, il faut le dire en passant, Diderot se montre bien trop sévère pour un autre peintre d'objets inanimés. A le juger sur ses tableaux du Louvre, Roland de la Porte avait beaucoup de savoir et de conscience. Lui aussi poursuivait le vrai et l'atteignait, avec moins d'art que Chardin, soit, mais sans rester pourtant « à mille lieues » de Chardin.

C'est en 1737 que Chardin commença à exposer de petites scènes familières prises dans la vie bourgeoise de son temps où il n'y avait pas que des filles dégourdies et des garçons entreprenants, où l'on trouvait d'autres sujets à mettre en peinture que les polissonneries de Baudouin. Toutefois, il avait peint des tableaux à figures auparavant, même sans tenir compte d'une œuvre de jeunesse où il représenta un homme blessé en duel, transporté au milieu de la foule chez le chirurgien-barbier qui fit son enseigne

1 Sur Henri-Horace-Roland de la Porte (1724-1793) de l'Académie en 1763, point de renseignements biographiques. Il aurait fait des portraits ; on n'en peut rien publier, ne sachant lesquels, ni où les rencontrer.

de cette scène de la rue, « large de 14 pieds, haute de 2 plus 3 pouces »[1]. Ainsi, la *Dame occupée à cacheter une lettre*, exposée en 1738, était gravée dès 1732, la *Fontaine* du



FIG. 109. — CHARDIN. — LE BÉNÉDICITÉ (Louvre).

musée de Stockholm datée de 1733 figura au Salon de 1737 sous le titre de *Femme tirant de l'eau à une fontaine*, en même temps que la *Petite femme s'occupant à sa-*

[1] Cette enseigne a depuis longtemps disparu. On en conservait l'esquisse à l'hôtel de ville de Paris avant l'incendie de 1871.

vonner, un *Chimiste dans son laboratoire* (c'est le portrait du peintre Aved), et trois ou quatre autres. Parurent successivement aux Salons l'*Ouvrière en tapisserie*, la *Pourvoyeuse*, la *Gouvernante*, le *Jeune homme qui dessine*, la *Mère laborieuse*, le *Bénédicité* et d'autres scènes de la vie calme et honnête de la petite bourgeoisie, que le peintre rendait exquises par le naturel des poses et la naïveté de l'expression, par l'harmonie des tons, l'instinct du clair-obscur l'attrait d'une exécution loyale, méthodique, très attentive, laborieuse même. « Le travail me coûte infiniment », disait Chardin (fig. 109).

Souvent Chardin a fait des répliques de ses tableaux, ordinairement différenciées par de légères variantes. On connaît quatre répétitions de la *Fontaine*. Le Louvre possède deux *Bénédicité*, le musée de Stockholm, le musée de Saint-Pétersbourg chacun un. Dans la collection Eudoxe Marcille, cinquième exemplaire particularisé par une addition intéressante : le sujet présenté non dans le sens de la hauteur mais en largeur, s'augmente d'un personnage, petit laquais vu de dos, debout à gauche près d'une porte ouverte sur l'office où l'œil pénètre. Cet exemplaire exposé au Salon de 1746, le livret donne ce renseignement : « pour faire pendant à un Teniers placé dans le cabinet de M... » (la Live de Jully) [1].

Chardin continua de travailler jusque dans son extrême

[1] La collection Eudoxe Marcille, conservée dans son intégrité par la fille de l'amateur intelligent qui l'a formée, Mme Jahan, ne renferme pas moins de vingt-sept peintures du maître, la plupart de première qualité, entre autres une réplique de la *Fontaine*, fort belle, d'une remarquable conservation. — A l'Exposition universelle, pavillon impérial allemand, on a pu voir trois Chardin d'ordre supérieur, le *Jeune homme qui dessine*, la *Râtisseuse*, et la *Pourvoyeuse*, réplique excellente de celle du Louvre.

vieillesse. Vers ses dernières années, sa main alourdie étant devenue moins docile au maniement du pinceau, il essaya du pastel. Son portrait, celui de sa femme, au Louvre, attestent qu'il y fut supérieur. De 1771 à 1779 il en exposa à chaque Salon, des têtes seulement, grandes comme nature, expressives, vivantes, puissamment colorées, d'une facture hachée, mais pleine de volonté et vigoureuse.

Quant au petit genre familial dont l'horizon n'est ni étendu, ni varié, mais qui lui assure une juste renommée, on peut dire qu'il s'y affirma peintre à part et beau peintre. Nul ne l'y a surpassé. Il ne procède de personne, pas plus de ses confrères contemporains que de ceux du siècle précédent. L'art avait été trop solennel sous Louis XIV, il était tombé dans trop d'afféterie et de maniérisme sous Louis XV, pour que lui, Chardin, aimant l'intimité des milieux paisibles, esprit probe et sincère, parfaitement droit et sain, y cherchât des modèles. La seule nature lui suffisait. Et la nature, bienfaisante inspiratrice, lui fit peindre ses vérités, sa bonhomie, jusqu'à ses vulgarités, avec une grâce, un charme rares.

Né en 1699, Chardin mourut au Louvre où il était logé, en 1779. Honoré et estimé, les académiciens en avaient fait leur trésorier. Pendant vingt ans il fut « le tapissier » des Salons, c'est-à-dire chargé de la bonne ordonnance des ouvrages aux expositions, fonctions délicates que ne rendaient pas commodes les susceptibles exigences des exposants, chaque académicien se croyant les mêmes droits aux meilleures places.

Chardin eut un fils qui obtint le prix de Rome en 1754, et mourut jeune sans avoir annoncé qu'il dût un jour, s'il eut

vécu, se montrer digne de son père. Natoire écrivait le 31 septembre 1761 de ce pensionnaire occupé à une copie : « Il est bien embarrassé d'en venir à bout; il n'a pas du tout le maniement du pinceau »; le 21 juillet de l'année suivante : « Chardin s'étant embarqué pour s'en retourner en France a eu le malheur d'être pris près de Gênes par des corsaires anglais ». Suivant les uns, Chardin fils se serait noyé à Venise; il serait venu mourir en France, suivant d'autres.

Etienne Jeaurat, né lui aussi en 1699 (décédé en 1789) académicien en 1733, exposa à tous les Salons, de 1737 à 1769, et tenta d'imiter Chardin. Il avait moins de justesse dans l'observation, moins de légèreté dans la main, d'où son infériorité à exprimer ses intentions les meilleures. Sa grande erreur fut de se croire en mesure de peindre des Diane, des Vénus, des Achille, des Prométhée, des saints personnages auxquels il était mal préparé, qui dépassaient sa mesure. Au contraire ses écosseuses de pois, ses éplucheuses de salade et autres types analogues le mettent à une place secondaire mais encore honorable. Le *Déménagement du peintre* est un morceau de belle humeur et amusant. Aussi la *Conduite des filles de joie à la Salpêtrière*. Jeaurat a composé pour être tissées aux Gobelins une *Histoire de Daphnis et Chloé*, suite de sept pièces, et *Fêtes villageoises*, suite de quatre.

De leur côté, les tableaux de Greuze, avec de moindres qualités de peinture que ceux de Chardin, eurent comme l'importance d'une réforme. Le genre de sujets, la pratique de Boucher et de ses imitateurs commençaient à ennuyer; d'autres besoins se manifestaient; Greuze venait à propos avec ses compositions honnêtes et bourgeoises,

dont on accepta sans critique l'allure mélodramatique, les gestes enflés, les physionomies outrées, l'encombrement des figures et des accessoires. Se conformer au goût en voie de renouvellement, à la poétique de Diderot en fait de théâtre, aux idées des encyclopédistes et de Jean-Jacques Rousseau en fait de morale, c'était s'assurer le succès au milieu des dévergondages auxquels l'art prêtait complaisamment, depuis longtemps, la ressource de ses séductions. D'ailleurs, la peinture de Greuze était agréable, passablement châtiée, avec, à l'occasion, de fraîches rencontres de tons. Dans les cadres que suffit à remplir une jeune fille, même en buste, l'artiste répandait souvent beaucoup de charme, et une grâce légèrement empruntée, qui pouvait à la rigueur passer pour naïve. Nous reviendrons sur ce point.

Greuze ne se recommandait d'aucun professeur notable. Un peintre médiocre, mais sensible, nommé Grandon, père de Mme Grétry, vit à Mâcon de ses essais en peinture, l'emmena à Lyon où il était fixé, lui donna des avis, lui fit faire quelques portraits, et, l'ayant conduit à Paris, l'y laissa. Abandonné à lui-même, au lieu de fréquenter un atelier en renom, Greuze alla étudier à l'Académie. Il s'est formé seul.

Présenté par Pigalle, il fut agréé à l'Académie le 28 juin 1755, sur son tableau de l'*Aveugle trompé* qu'il exposa la même année avec cinq autres dont la *Lecture de la Bible* que Diderot applaudit sans réserve : « C'est beau, très beau, sublime, tout ; tout ! » Il en exposa onze en 1757, dix-neuf en 1759, le *Paralytique* dans le nombre. Cependant, c'est au Salon suivant, en 1761, qu'il prit définitivement sa place. Même l'*Accordée de village* parut telle-

ment au-dessus de ce qu'on connaissait du peintre qu'on hésita à croire l'œuvre toute de sa main, hésitation injuste, bientôt dissipée, du reste.

Mais l'élévation de Greuze au rang d'académicien se fit attendre jusqu'au mois d'août 1769, et n'alla pas sans incidents.

En effet, après l'avoir à diverses fois pressé, inutilement, de fournir son morceau de réception, l'Académie crut devoir fermer à l'artiste récalcitrant le Salon de 1767. C'était son droit. Puis, lorsque au bout de quatorze ans, Greuze consentit à satisfaire aux statuts ce fut avec un tableau où il était volontairement sorti de ses habitudes, un tableau historique. Malheureusement, *Sévère reprochant à Caracalla d'avoir voulu l'assassiner* trahit la prétention de l'auteur et l'Académie reçut Greuze non comme « peintre d'histoire », ce qui lui eût donné des droits aux plus hautes dignités du corps, mais seulement comme « peintre de genre[1]. » L'affaire fit du bruit. Diderot s'en mêla, sans trop prendre la défense de l'œuvre, il est vrai. Au Salon de 1769, Sévère et Caracalla défendirent fort mal leur peintre, le public donna raison à l'Académie et les nombreux adversaires que Greuze s'était faits par sa morgue et son insupportable orgueil ne le ménagèrent ni lui ni sa peinture. Il était prodigieusement vain, maître Greuze. Sans

[1] On était reçu *agréé* sur la présentation d'une œuvre, admis *académicien* sur un ouvrage dont le sujet, ordinairement, avait été donné par le directeur de l'Académie, et cet ouvrage devenait la propriété de la Compagnie. C'est ainsi que le Louvre, la suppression de l'Académie consommée, a recueilli tant de *morceaux de réception*. — Académicien, on montait au grade de *conseiller*. Mais c'est seulement reçu comme *peintre d'histoire* qu'on devenait *adjoint à professeur*, puis *professeur*, *recteur*, enfin *directeur*. L'ambition de Greuze avait donc des motifs pour n'être point satisfaite.

façon, devant tous, à haute voix, il s'admirait lui-même. Son ami Diderot en convient. Un jour, au Salon, Vernet lui dit : « Vous avez une nuée d'ennemis ; un surtout vous perdra : c'est vous-même ! »

Dans l'intervalle de l'agrégation à la réception à l'Académie, le talent du peintre passa par des alternatives de défaillances et de triomphes. Le désir lui étant venu de connaître l'Italie, Greuze partit à la fin de 1755 en compagnie de l'abbé Gougenot, conseiller au Grand-Conseil, et sa réputation le fit recevoir partout avec des égards capables de flatter toutes les exigences de sa vanité. De retour en 1757 il exposa des scènes italiennes. Son originalité y sembla amoindrie, son goût naturel ébranlé. On le lui fit



FIG. 110. — GREUZE. — L'ACCORDÉE DE VILLAGE (Louvre).

sentir. Ce ne fut pas sans beaucoup d'efforts qu'il parvint à sortir de cette période dangereuse, et à se ressaisir. Mais au Salon de 1761 son *Accordée de village*, mise en scène ingénieusement nouée d'une idée délicate, remporta tous les suffrages (fig. 110). C'est son chef-d'œuvre auquel ne peuvent être comparés le *Fils puni*, la *Malédiction paternelle*, ni les autres tableaux subséquents. La jeune fiancée, pour laquelle la fille du peintre Ducreux avait servi de modèle, est surtout délicieuse de charme ingénu. C'est que, cette fois, le peintre ne glissa rien, comme il lui arriva souvent, qui put faire chuchoter et sourire le regardant malicieux. La naïveté de Greuze est sujette à caution. Au XVIIIe siècle, les moralistes eux-mêmes ne dédaignaient pas les gaillardises sous-entendues, et « Greuze, quand il peint une Innocence, fait judicieusement observer Théophile Gautier, a toujours soin d'entr'ouvrir la gaze et de laisser entrevoir une rondeur de gorge naissante... La *Cruche cassée* est le modèle du genre; la tête a encore la candeur de l'enfance, mais le fichu est dérangé, etc. ».

A mots moins couverts, Diderot avait fait la même remarque à propos de la *Jeune fille qui pleure son oiseau* (fig. 111).

Quoi qu'il en soit, malgré le succès éclatant de l'*Accordée*, malgré les chaleureux éloges donnés à ses nombreux portraits, aux Salons de 1763, de 1765, à ses peintures inscrites au livret sous la même rubrique, *tête de petite fille*, irrité de sa réception à l'Académie comme « peintre de genre », Greuze résolut de rester étranger à la Compagnie. Il se tint parole; il ne reparut en public que lorsque la Révolution eut ouvert à tous les artistes,



FIG. III. — GREUZE. — LA CRUCHE CASSÉE (Louvre).

indistinctement, les portes du Louvre [1]. On le revit

[1] Cependant, s'il cessa de figurer aux expositions de l'Académie, Greuze, en 1779, 1782, 1783 et 1785, exposa au « Salon de la Correspondance »

en 1801. Son heure était passée; ses facultés physiques et d'art avaient beaucoup diminué, et le goût nouveau, épris d'antiquité grecque et romaine, délaissait les sujets bourgeois de la vie privée.

Après avoir gagné des sommes considérables avec ses peintures au temps de leur vogue, et s'être enrichi dans son association avec les graveurs qui reproduisaient ses ouvrages, Greuze eut une vieillesse cruellement triste. Battu et volé, l'inconduite de sa femme avait brisé son ménage; ruiné par des faillites successives, sans ressources, sans travaux pendant ses dernières années, il implorait, ordinairement en vain, des commandes ou des à-comptes sur celles qu'on lui faisait à titre de secours.

Au temps heureux de sa carrière il avait exécuté plus d'un beau portrait, bien que souvent d'un faire un peu mou. Un jour, en 1802, on s'en souvint: on lui commanda le portrait du Premier Consul. En même temps, Ingres, alors âgé de vingt-deux ans, était désigné pour le même ouvrage. Or, Bonaparte trop pressé d'affaires pour favoriser tour à tour les deux peintres d'une séance de pose, décida qu'il les rencontrerait ensemble, attendant son passage dans une galerie du palais de Saint-Cloud; se montrant à eux un instant ils se feraient à peu près une

qu'un homme actif, Pahin de la Blancherie, patronné par Monsieur, frère du roi. par le comte d'Artois, le duc d'Orléans, le prince de Condé, les ministres, avait ouvert rue Saint-André-des-Arts. Ces expositions firent, de 1779 à 1787, aux Salons de l'Académie une sérieuse concurrence, et l'Académie suscita de tels embarras à l'organisateur que celui-ci fut contraint d'abandonner l'entreprise. — Plusieurs des peintres dont nous avons parlé ont paru aux expositions du « Salon de la Correspondance ». Chardin fils, De Marne, Fragonard, Jeaurat, Mme Vigée-Lebrun, Hubert Robert, Le Prince, etc. En 1787 on fit chez de la Blancherie une exposition particulière de 56 tableaux de J. Vernet.

idée de ses traits, de la tournure de sa personne. Il eût été difficile de moins accorder. Les choses réglées de la sorte, Bonaparte accompagné d'officiers entra effectivement dans la pièce où les artistes l'attendaient. Il va à eux, les examine d'un coup d'œil rapide, et s'adressant à son entourage: « Ce sont les peintres qui doivent faire mon portrait? » Et devant Ingres qui le regarde fixement, droit sur les jarrets : « Celui-ci est bien jeune ! Quant à l'autre... », et il toise le pauvre Greuze en manchettes et jabot, poudré, fardé, déployant, le bras arrondi, la jambe tendue, les grâces du siècle précédent, « quant à l'autre, celui-là est bien vieux ! » Sur quoi le grand homme tourne brusquement les talons, s'éloigne et se perd dans les profondeurs solennelles du palais.

Chacun de nos artistes fit le portrait suivant ses capacités. Celui d'Ingres (il a été donné à la ville de Liège), se distingue par le ton étrangement olivâtre du visage, — au dire du maître c'est ce qui l'avait surtout frappé dans le Premier Consul. Celui de Greuze arrivé au dernier terme du déclin, est simplement ridicule. Le musée de Versailles l'a recueilli.

CHAPITRE XIII

LA RÉACTION. — LOUIS DAVID

L'influence de Boucher avait conduit l'école française à un dérèglement que les compositions morales de Greuze et les peintures profondément honnêtes de Chardin ne pouvaient conjurer. Dans leurs grands ouvrages, Jean Restout, Noël Hallé, Pierre, Doyen obéissaient à la décadence. Lagrenée ne savait guère lui opposer que sa froideur native. Une franche réaction était nécessaire, urgente. Vien l'entrevit, en donna même le signal ; l'énergie lui manqua pour l'amener au triomphe. Il sut seulement, instruit et convaincu, la préparer par la persévérance de ses idées et des ouvrages qui parurent des protestations, grâce à leur sentiment de simplicité, leurs lignes tranquilles, leur coloris sage et modeste. Mais il fut éducateur médiocrement entraînant. David, son illustre élève, avant de partir pour Rome, faisait un portrait de la danseuse Guimard dans le goût de Boucher ; le tableau qui lui valut le prix, *Antiochus et Stratonice*, restait tout entier fidèle aux théories, déjà déconsidérées pourtant, de la vielle Académie. Un jour il dira : « C'est Peyron qui m'a ouvert les yeux ! »

Joseph-Marie Vien (1716-1809), parcourut une longue carrière. A quatre-vingt-douze ans il travaillait encore.

Il eut tous les honneurs : directeur de l'Académie de Rome, le cordon de l'Ordre de Saint-Michel, premier peintre du roi, sénateur sous le Consulat, comte et commandeur de la Légion d'honneur sous l'Empire (fig. 112).



FIG. 112. — VIEN. — LA MARCHANDE D'AMOURS

Il avait reçu des leçons de Natoire. Mais un séjour de cinq années en Italie comme prix de Rome (fin de 1744, commencement de 1750) lui avait permis de les vérifier, ces leçons ; il regarda mieux, il comprit dans un sens plus juste l'antiquité, les œuvres des vrais maîtres, les choses de la nature, et revint à Paris avec l'*Ermite endormi*, du Louvre. Ce tableau et d'autres indisposèrent Natoire contre un disciple assez audacieux pour ne plus imiter son style, à lui, Natoire, sa façon de pratiquer la force

ou la grâce. Partageant les mêmes préjugés, l'Académie refusa d'abord de s'adjoindre Vien. Elle céda lorsque Boucher se déclara décidé à ne plus reparaître aux lieux où elle se réunissait si Vien était repoussé. Qui se fût attendu à une telle intervention du plus déchaîné des maniéristes ? Du reste, Boucher n'eut pas la prévision moins avisée en envoyant David, son petit-neveu, dont il avait commencé l'éducation, achever de s'instruire auprès de Vien, le fondateur timide de l'école classique.

« Que la déesse est belle, voluptueuse et noble, que la poitrine du dieu est chaude et vigoureuse ! » écrit Diderot du tableau de Vien, *Mars et Vénus* exposé au Salon de 1767. La *Prédication de saint Denis* (à Saint-Roch) où Vien s'est souvenu de Le Sueur, reste sous bien des rapports une œuvre vraiment honorable (fig. 113).

Dans l'atelier de Vien se pressa un nombre considérable d'élèves. Plusieurs connurent et méritèrent le succès.

François-André Vincent (1746-1816) peignit un *Bélisaire demandant l'aumône*, sujet que David devait reprendre plus tard, avec plus de succès, et, avant Peyron, un *Alcibiade recevant les leçons de Socrate*, où style et facture s'écartaient d'une façon très appréciable du goût prépondérant alors. Ces peintures, à cause de cela, firent sensation et valurent à l'auteur la commande du *Mathieu Molé devant les factieux*, exposé au Salon de 1779. Qu'on sente encore dans ce grand morceau l'influence de l'époque, c'est certain, mais mitigée par une clarté de mise en scène, une netteté d'expression et de gestes qui n'étaient plus depuis du temps les qualités coutumières de nos peintres. En 1787, il exposa la *Clémence d'Auguste*, tableau exécuté pour l'électeur de Trèves. Instruit et spirituel, Vincent réussis-

sait dans le genre anecdotique. Il peignit en 1788 un



FIG. 113. — VIEN. — LA PRÉDICATION DE SAINT DENIS

Henri IV rencontrant Sully blessé, qui ne le détourna pas

d'exécuter et d'exposer en 1789 *Zeuxis choisissant ses modèles parmi les plus belles filles de Crotone* (au Louvre). Par malheur le sujet excédait ses moyens. Il y a au musée de Bordeaux la *Leçon de labourage* que Mantz jugeait une œuvre charmante, d'un ton clair, délicat, argenté, d'un dessin élégant. Vincent avait été de l'ancienne Académie. Il fut de l'Institut à sa création.

Entré plus avant dans le mouvement, Jean-Baptiste Régnault (1751-1829) donna à la réforme ébauchée par son maître une allure plus décidée. Il était ambitieux, il avait du talent. Il sut s'accommoder de tous les régimes : avec la même égalité de convictions on le vit peindre successivement, sous Louis XVI, l'*Acceptation de la Constitution*, la *Liberté ou la Mort* sous la Convention, *le Sénat proclamant Bonaparte consul à vie*, enfin, Louis XVIII régnant, *la France marchant vers le Temple de la Paix*. Son tableau de réception à l'Académie (1783), l'*Education d'Achille* est bien composé, solidement, finement étudié et d'une ferme souplesse de touche. Son *Christ descendu de la croix*, commandé pour la chapelle royale de Fontainebleau, exposé au Salon de 1789, s'il ne se distingue point par l'originalité et la chaleur de l'invention, peut être proposé comme un modèle d'exécution correcte et consciencieuse. Régnault avait peu de flamme, nulle instruction ; son esprit étroit était sans portée. Il ne pouvait faire école, dans le sens noble du mot, bien que son atelier ait réuni de nombreux élèves. Fort jaloux de David qui le dédaignait, lors de l'exposition particulière des *Sabines*, il en ouvrit une en concurrence, dans laquelle il s'imagina, avec les *Trois Grâces* de la galerie Lacaze, *Hercule et Alceste*, la *Mort de Cléopâtre*, balancer la fortune du peintre des *Horaces*, en quoi il exa-

gérait beaucoup son mérite et son rôle. Il avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur par l'Empire; la Restauration lui donna le cordon de Saint-Michel et le créa baron.

De la foule des élèves de Vien tirons encore, pour les nommer seulement, Suvée (1743-1807), Ménageot (1744-1816) reçus académiciens, le premier au commencement, le second à la fin de 1780, Ménageot directeur de notre école de Rome en 1787, Suvée en 1796.

« C'est Peyron qui m'a ouvert les yeux », disait David. Ne ressort-il pas clairement de cet aveu, d'abord, que pour n'avoir pas étudié chez Vien, Peyron avait cependant abandonné résolument la voie sur laquelle l'école française périssait; en second lieu, qu'on ne saurait reconnaître de la spontanéité dans la révolte de David; enfin que cette révolte ne fut pas la conséquence du séjour de David dans l'atelier de Vien son maître ? En effet lorsque David partit pour l'Italie, accompagnant Vien nommé directeur de l'Académie de France à Rome, sa manière n'était point fixée ou plutôt paraissait retenue, nous l'avons dit déjà, dans les formules du temps. A Rome, à l'Académie même, il rencontre son camarade Peyron [1], lauréat de l'année précédente, lequel, séduit par les publications de Heyne, de Winkelmann, d'Hamilton, de Sulzer, de Lessing, par les fouilles récentes d'Herculanum et de Pompéi, s'avisait de trouver l'antiquité autrement éloquente dans sa simplicité, sans les enjolivements ajoutés par la mode à ses perfections. Il fait part à David de ses nouvelles préférences, lui inspire le goût de l'érudition, et David, éclairé, des plus laborieux, dessine opi-

[1] Jean-François-Pierre Peyron (1744-1820), élève d'André Bardon, prix de Rome en 1773.

niâtrement, bien qu'en proie dans le moment à un inquiétant chagrin d'amour[1], les statues, les bas-reliefs dont Rome est si riche, se gardant de « donner de l'expression à l'antique » conformément à la coutume du jour, s'appliquant à « faire de l'antique tout cru », suivant ses propres paroles. Le doute n'est pas permis. A son arrivée à Rome, en 1775, David trouva quelqu'un pour le renseigner sur l'évolution des idées dans le sens classique, pour l'entraîner dans cette nouveauté, en pleine fermentation. De savants écrits, des découvertes inattendues, extraordinaires excitaient l'enthousiasme ; avec plus d'ardeur que d'éclat dans le talent, les peintres Mengs, Pompeo Battoni se dévouaient à la réforme; mais s'il n'eut pas la gloire de l'initiative, David aura celle de laisser loin derrière lui ses devanciers, d'introduire en France, de faire pénétrer partout le grand mouvement intellectuel dont il sera la plus énergique, la plus puissante expression.

Quant aux chefs-d'œuvre de la Renaissance, David reconnaît lui-même n'en avoir pas d'abord compris l'éloquence. « L'intelligence avait chez moi quelque chose de gaulois, de barbare, dont il fallait qu'elle se dépouillât pour arriver à l'état d'érudition et de pureté sans lequel on admire les *Stanze* de Raphaël, mais vaguement, sans y rien comprendre, et sans savoir en profiter. Raphaël était une nourriture beaucoup trop délicate pour mon esprit grossier[2] ».

[1] Vien écrivait de son pensionnaire David à M. d'Angiviller, ordonnateur et directeur des Bâtiments : « Je ne puis vous dissimuler que, malgré la bonne envie qu'il a de répondre à l'opinion avantageuse qu'on peut avoir de lui, je m'aperçois que sa tête n'est pas un état de tranquillité propre à lui faire faire quelque chose de satisfaisant... Si cette mélancolie lui durait, je serais le premier à lui conseiller de retourner en France. »

[2] Delécluze. *Loui David, son école et son temps.*

Cherchant « un régime gradué » pour arriver à l'intelligence qui lui manquait, il s'attacha à des maîtres plus faciles à comprendre, à Caravage, à Valentin, à cause de leur forte exécution et de leur naturalisme, à Subleyras, à cause de ses ordonnances vivaces, aux Carrache, au Guerchin, et « la première ration que je me donnai, dit-il, fut de copier la *Cène* de Valentin ». En fait, s'il put dans la suite parler de son admiration pour Raphaël et les autres maîtres de l'époque suprême, il ne semble pas que son esprit se soit ouvert aisément à l'émotion de leurs œuvres.

Durant les cinq années de sa pension peut-être David dessina-t-il plus qu'il ne peignit. Cependant il exécuta deux grandes figures académiques dont l'une est au Louvre et fit en 1779 la *Peste de Saint-Roch*, œuvre de transition, sorte de compromis entre la manière sourde de Valentin qu'il venait d'étudier et les procédés libres de l'école française dans lesquels il avait été élevé. Au demeurant, ce tableau, on ne saurait en nier les qualités de facture, même de coloration, accuse la première évolution esthétique du peintre qui devait en subir trois ou quatre autres. La *Peste de Saint-Roch* est au Lazaret de Marseille.

De retour à Paris, David exposa en 1781 *Bélisaire demandant l'aumône*, peinture un peu molle, bien plus romaine toutefois que ce qu'on avait coutume de faire [1]; en 1783, *Andromaque pleurant sur le corps d'Hector*, tableau en progrès sur le précédent. Sur le *Bélisaire* l'Académie reçut le peintre agréé; sur l'*Andromaque* académicien. En même temps David recevait du roi la commande d'un tableau

[1] *Le Bélisaire* du Louvre est une copie signée David, mais exécutée par Fabre et Girodet. L'original, de bien plus grande dimension, se trouve au musée de Lille, après avoir appartenu à l'électeur de Trèves.

qui sera le *Serment des Horaces*, faveurs légitimes qui eurent le mérite de ne pas se faire attendre.

Le *Serment des Horaces* est une date. C'est la victoire authentique d'une tradition renaissante sur l'art artificiel d'une époque finie, épuisée. Non sans justesse, certes, l'observateur sérieux blâmera l'ordonnance complexe de l'œuvre : d'une part l'enthousiasme vibrant des hommes, leur dévouement à la patrie, de l'autre les angoisses d'une mère, d'une amante, des enfants, sentiments différents, ici mal reliés ; en revanche, il louera sans restriction notable le groupe des trois frères dont l'énergie rude et fière s'impose, exaltée par la même flamme intérieure, et reconnaîtra aussitôt qu'avant David, pas un n'eût mis assez de vigueur et d'ordre dans ses pensées, n'eût été non plus assez muni archéologiquement, pour nouer avec autant de clarté, pour ajuster avec cette correction mâle les champions de Rome unis dans une seule étreinte, accusant une seule volonté par la répétition d'attitudes, de gestes exactement pareils [1]. Cette trouvaille pittoresque restera un titre de David aux regards de la postérité.

Dans une composition subséquente, autrement chargée de figures, David recourut au même procédé d'expression.

Vers le milieu de 1790 il eut la commande d'un tableau où serait représentée la scène du serment patriotique dont la salle du Jeu de Paume, à Versailles, fut le théâtre le 22 juin 1789. A peine commencé sur une vaste toile le tableau resta interrompu par les événements. Mais le dessin

[1] Il est bien entendu que l'archéologie des *Horaces* n'est exacte qu'à cinq ou six siècles près. Les Romains de Tullus, en l'an 87 de Rome, n'étaient ni vêtus ni armés comme le furent ceux de l'an 700, du temps de César.

préparatoire (il parut au Salon de 1791), popularisé par la gravure, permet de décider en connaissance de cause sur le caractère de l'œuvre.

Or, les personnages entassés sont nombreux, les mains



FIG. 114. — DAVID. — LE SERMENT DES HORACES

se tendent toutes frémissantes, comme soulevées, roidies, par un même ressort, vers un point unique, Bailly lisant la formule sacramentelle. Le geste était voulu par le sujet, c'est bien vrai. Seulement, beaucoup de monotonie pouvait en résulter. Mais, évitant l'écueil, l'artiste a rendu au contraire, avec une émotion curieusement suggestive, l'élan spontané, subit, irrésistible, à une certaine heure historique, de toutes les intelligences, l'unanimité des intentions malgré la diversité des individus,et l'analyse le

justifie ici, comme elle justifie l'eurythmique similitude des trois Horaces. Observons que, d'ailleurs, David s'est permis des libertés avec le sujet même. Les choses se sont passées un peu différemment, dans une forme moins théâtrale, sans autant de tumulte. Même il a introduit dans l'action des personnages qui n'assistaient pas à la fameuse séance, et il va jusqu'au bout de son idée politique et synthétise en une prophétie brutale les conséquences de la journée : dans un angle, par une baie ouverte au fond, il laisse apercevoir, très arbitrairement, quitte à déplacer les lieux, le comble de la chapelle royale de Versailles, frappé de la foudre [1].

David avait exécuté les *Horaces* à Rome, où il s'était rendu en 1784 avec son élève Drouais lequel venait de remporter le grand prix. Il les acheva en 1785. Les romains leur firent un accueil sans précédent. Au Salon de Paris, on les salua d'acclamations aussi générales, non moins chaleureuses.

A l'Exposition de 1787 la *Mort de Socrate*, où l'on sent passer comme le souffle philosophique de Poussin, confirma le rang conquis par le peintre. Par l'équilibre de l'agencement et l'esprit général, par la correction du rendu, c'est un des meilleurs ouvrages du peintre. Une peinture pour le comte d'Artois, *Les amours de Pâris et d'Hélène*,

[1] En 1889, à l'occasion du Centenaire du Serment du jeu de paume, la salle du théâtre de l'événement fut restaurée et embellie. Au fond, sur une surface de plus de dix mètres, est reproduite la composition de David, peinte en grisaille, légèrement teintée par endroits de tons nature. La gravure ne donnant que la composition, un agrandissement aussi énorme exigeait des études partielles pour chaque attitude, pour les têtes, les mains, les vêtements, etc. Un pareil travail ne pouvait être confié qu'à un artiste expérimenté, de beaucoup de savoir et de conscience. On nous permettra de dire ici qu'il a été exécuté par M. Luc-Olivier Merson.

datée de 1788, plut moins. Le sujet ne s'adaptait guère au talent de David, plus enclin à la sévérité qu'à la grâce. L'année suivante, l'esprit hanté une fois encore par la vision de l'ancienne Rome, David exposa les *Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils*, nouvelle commande officielle.

Puis, la Révolution éclata.

Dieu merci, nous n'avons point à parler de l'homme politique en cette étude. Choyé à Rome, accueilli à Paris par l'Académie royale avec le plus flatteur empressement, David, membre de la Convention, fait voter la double suppression de l'Académie et de notre école romaine. Peintre du roi, il voue une amitié fanatique à Marat, à Robespierre. Dans la séance de la Convention où 220 votants contre 90 décrétèrent Marat d'accusation, on le voit s'élancer à la tribune, on l'entend prendre la défense de « l'ami du peuple » et s'écrier : « Je vous demande que vous m'assassiniez aussi... Je suis aussi un homme vertueux!... » Dans la séance du 9 thermidor, quand Robespierre fut mis hors la loi, à ces mots de Robespierre : « Il ne me reste plus qu'à boire la ciguë ! » David court l'embrasser : « Si tu bois la ciguë, je la boirai avec toi ! » dit-il. Mais on ne l'assassina pas, il ne but point la ciguë, devint admirateur passionné du premier consul, et finit courtisan de Napoléon qui le nomma son « premier peintre ». David avait fort raillé le titre de « premier peintre » octroyé par les rois avant la Révolution. Il le jugea digne de considération et bien à sa taille, décerné par l'empereur.

Tout cela n'annonce pas une âme très haute, un caractère noblement, robustement trempé. Ne nous arrêtons pas à ces fluctuations pour le moins étonnantes.

Disons simplement que sorti des crises révolutionnaires qui lui avaient trop fait négliger son art, il reprit ses pinceaux pour ne plus les quitter.



FIG. 115. — DAVID. — MARAT (Musée de Bruxelles).

Le relevé des ouvrages que David exécuta au cours de sa fièvre politique sera bref : il peint Marat mort (fig. 115), Lepelletier de Saint-Fargeau assassiné, ébauche le jeune Bara expirant (fig. 116), sujets entrepris sous l'influence d'idées fortuites, en vue de glorifier des contemporains

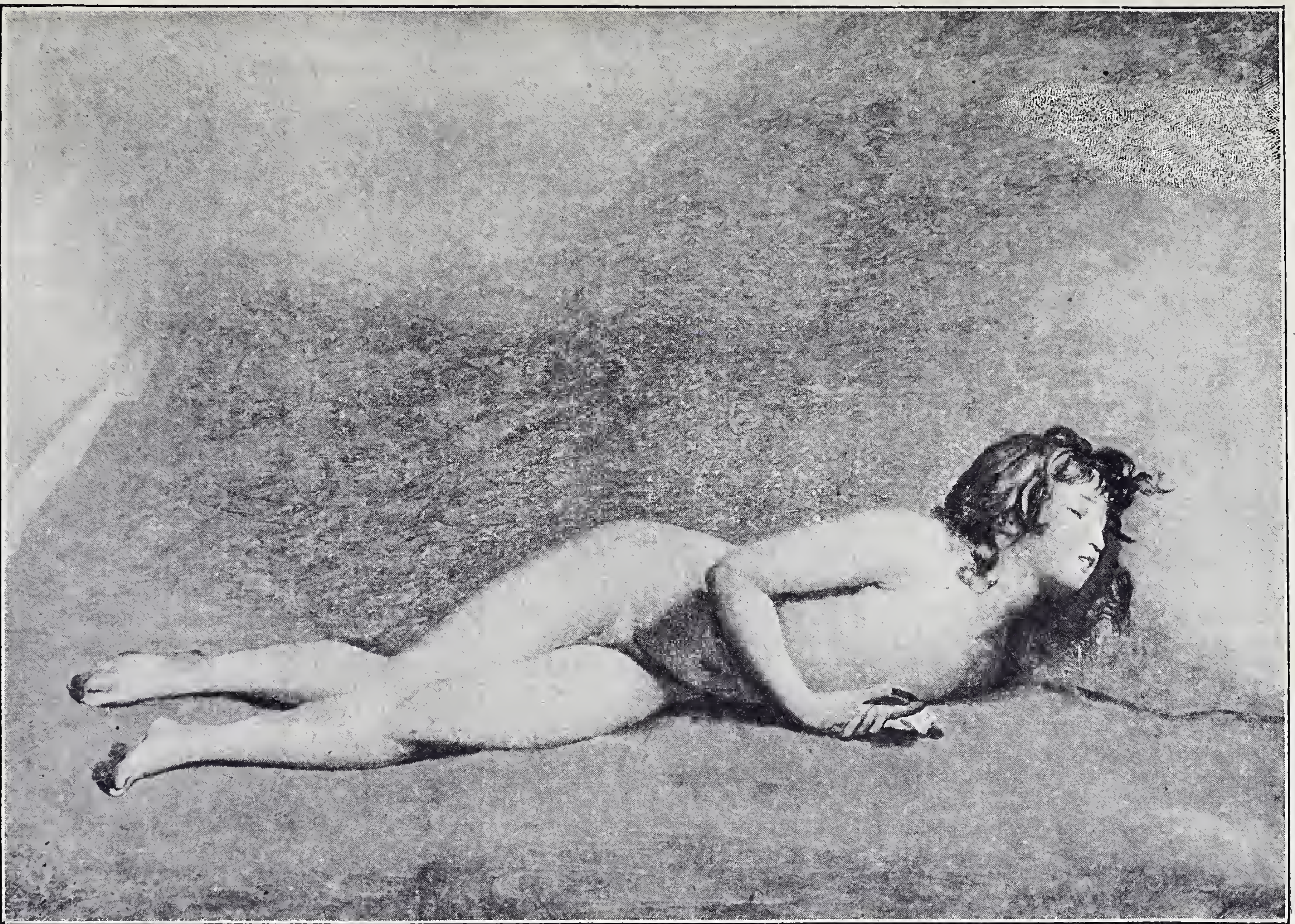


FIG. 116. — DAVID. — LE JEUNE BARA (Musée d'Avignon).

bien plus que pour faire œuvre d'artiste. Dans ces conditions l'art cesse d'être un but et devient un moyen. Il arriva ceci cependant. Ces peintures de circonstance, révèlent une face absolument imprévue du talent de leur auteur. Il y a là une émotion devant la réalité, une simplicité de sentiment très frappantes, nées de la seule étude de la nature, qu'on ne devait guère attendre, en 1793, d'un homme dont le culte rigoureux et l'imitation de l'antique venaient de fonder la renommée. Naturaliste, David le fut en ces occasions, avec une intensité, une fidélité de rendu, à coup sûr, point ordinaires.

David incarcéré au Luxembourg à la chute de Robespierre trompa l'ennui et les inquiétudes de sa captivité par le projet d'une œuvre de première importance. Il eut le loisir de le tourner et retourner de diverses façons. Une médaille de Faustine l'Ancienne lui en aurait suggéré la pensée. Aussitôt libre il se donna sans désemparer à la réalisation de ce projet. Achevées, *Les Sabines* furent exposées en 1799 dans une salle du Louvre, exhibition particulière qui se prolongea pendant cinq années sans que le succès s'en soit ralenti.

Dans cette œuvre David, qui s'était promis d'être « plus grec » que dans *Les Horaces*, poursuivit un idéal nouveau. Son archaïsme s'était arrêté jusqu'alors à la dernière forme de l'antiquité, l'antiquité romaine; cette fois il voulut remonter aux origines, à la source pure de l'art grec et on ne peut lui refuser le mérite de s'être appliqué à cette tâche avec une conscience tenace et inébranlable. La place nous manque pour examiner en quoi sa résolution eut tort ou raison, en quoi *Les Sabines* sont ou inférieures ou supérieures aux œuvres précédentes. Disons-le seulement,



FIG. 117. — DAVID — LES SABINES (Louvre)

« la composition est raisonnée, équilibrée et symétrique comme le plan d'une belle tragédie » — c'est Théophile Gauthier qui dit cela; — ni trop abstrait, ni trop réel, le coloris, plus léger que dans *Les Horaces* et le *Brutus*, ne garde rien des souvenirs de Valentin; le modelé a une souplesse, les formes ont une élégance, sont d'un choix qui décèlent chez le peintre, à cet égard, un large pas en avant, et quand parut le tableau nul, à ce qu'il semble, ne songea à reprocher à l'auteur d'avoir, sous prétexte « d'être grec », par trop adouci le type probable des farouches fondateurs de Rome et des ennemis non moins farouches dont ils avaient ravi les femmes et volé les filles.

David peignit ensuite *Bonaparte franchissant le Mont Saint-Bernard*, suivant le programme « calme sur un cheval fougueux » ; l'empereur lui commanda quatre toiles immenses, destinées à la Salle du Trône, aux Tuileries, le *Couronnement de Napoléon*, la *Distribution des Aigles*, l'*Entrée de l'Empereur à l'Hôtel de Ville*, son *Intronisation dans l'église Notre-Dame*. Les deux derniers sujets ne furent pas entrepris.

Ce n'est pas trop dire, le *Couronnement* est un chef-d'œuvre. Entre autres signes d'une supériorité magistrale, indiscutable, on y trouve, admirablement exprimée, la vie particulière à une circonstance solennelle, très particulière aussi. Comme technique, la figure de Napoléon est superbe de majesté sans emphase, celle de l'impératrice de simplicité émue, et le pape, et les dignitaires de l'église qui l'accompagnent, sont d'une exécution digne des plus belles époques de l'art. Au contraire, la *Distribution des Aigles* soulèverait des objections sérieuses. Là, trop d'Apollons, de Mercures surtout traînant la sabretache, faisant sonner

l'éperon. David avait projeté de faire planer au-dessus des personnages une figure de Victoire ailée, laissant échapper



FIG. 118. — DAVID. — PORTRAIT DU CONVENTIONNEL GÉRARD.

des couronnes. « Cette figure, lit-on dans un album du peintre, où elle est esquissée à plusieurs reprises, était

destinée à entrer dans le tableau des *Aigles*. C'est l'empereur qui ne l'a pas voulu ; on voit par l'attitude des maréchaux qu'elle était indispensable »[1].

On doit en outre à David des portraits hors de pair ; plusieurs sont mémorables, ceux, entre autres, du pape Pie VII, d'une aménité si doucement souriante, d'une si belle peinture, de Mme Récamier, laissé à l'état d'ébauche, délicieux d'élégance simple, de grâce naturelle, celui du conventionnel Gérard, d'un caractère intime et familier, conservé au musée du Mans, pour n'en pas citer davantage (fig. 118).

En 1814 David termina le *Léonidas*, peint en partie dès 1800, ce qui explique pourquoi l'exécution manque de l'unité qui est une des forces des *Sabines*.

Mais parmi les artistes et dans le public on commençait à se lasser des sujets de l'antiquité. David lui-même déclinait. L'exil allait porter un dernier coup à son influence ébranlée.

Cette influence datait de loin. Avant la popularité des *Sabines* elle avait fait s'élever bien des autels au culte de l'antique ; ce tableau célèbre l'étendit, et c'est à compter de son apparition que David exerça en France jusque par delà les frontières, comme jadis Le Brun, mais sans rôle officiel, une autorité souveraine sur les arts du dessin et les

[1] Plus loin, sur une autre page de l'album, en forme de titre : « La distribution des aigles au Champ de Mars par Sa Majesté l'Empereur. La Victoire fait pleuvoir sur leur tête (*sic*) une pluie de lauriers, présage des nouveaux triomphes qui les attendent ». Dans cet album, qui appartient au peintre Félix Barrias, le *Mercure* de Jean de Bologne est reproduit de feuillet en feuillet, d'abord identique au modèle, affublé ensuite d'une cuirasse, d'une pelisse, d'un uniforme quelconque, tantôt un bras, tantôt l'autre plus levé ou plus abaissé, le mouvement du torse et des jambes comme dans la statue prototype de plus d'un personnage de la peinture.

industries qui, de près ou de loin, s'en inspirent. Nulle part on n'eût tenté de lui résister. Avec plus ou moins d'à-propos et de logique, tout s'imprégna de son esprit, de ses doctrines. Son atelier où l'art se renouvelait regorgeait d'élèves, — c'était une recommandation d'y avoir été admis, — et plusieurs en sortirent qui, devenus fameux à leur tour, augmentèrent de leur gloire personnelle celle du chef de l'école.

Car David n'était pas seulement un artiste de premier ordre. Il possédait aussi, au degré le plus élevé, le don de l'enseignement. Il aimait à instruire les autres ; il savait instruire. Sous le rapport technique, sa grammaire de l'art marquait la voie de quelques jalons essentiels, la rendant plus sûre ainsi, à y réfléchir, plus facile peut-être, en même temps : elle voulait qu'on allât de la nature à l'antique et aux maîtres, pour revenir à la nature. « Soyons vrais d'abord, disait-il, nous serons beaux après. » Et ces principes définis, déterminés, — qui nous semblent pleins de raison aujourd'hui, nouveaux alors, — exigés de tous, chacun était libre ensuite d'écouter et de suivre son propre penchant. De sorte que David, au point de vue intellectuel, ne demandait à personne le sacrifice de son individualité, de ses désirs secrets. Son expérience démêlait les aptitudes ; il acceptait toutes les dispositions pourvu qu'elles fussent sincères et réelles, encourageait toutes les vocations, même contraires à ses prédilections. Il y a loin de ce tact à la tyrannie dogmatique et irréductible qu'on lui a si fréquemment reprochée. Que son insistance à presser Gros d'abandonner « les sujets futiles et les tableaux de circonstance » pour se livrer à la création de « beaux tableaux d'histoire », paraisse nous contredire, nous le

savons bien ; cependant, Gérard, Girodet, Isabey, Granet Léopold Robert, Ingres, Gros lui-même, on pourrait prolonger la liste, proclament assez haut, par la diversité de leurs talents, la souple et ferme intelligence de l'enseignement qui les a formés. Par contre, il ne laissa jamais échapper une occasion de rudoyer l'ancienne Académie, impitoyable jusqu'à la fin pour l'école qu'il avait bouleversée, dont la ruine fut son ouvrage.

David a pu être parfois trop sévère. Pourtant, d'une façon générale, il aima le bien n'importe la voie sur laquelle il le rencontrait. « Ce n'était pas sans un certain étonnement, raconte un de ses élèves [1], que l'on voyait le peintre austère et fier, l'auteur d'œuvres du plus haut style, apprécier le mérite, admirer les beautés d'art de peintres tels que Van Ostade, Téniers, Rembrandt, et, parmi les français, tels que Subleyras et autres, tous si opposés à son talent. » Bien que nourrissant son esprit et charmant ses yeux de ce que l'art antique a laissé de plus parfait, il assurait trouver des beautés analogues « dans Giotto, Fra Angelico, dans le Pérugin surtout » ; les tableaux de Claude Lorrain étaient des « chefs-d'œuvre d'harmonie », ceux de Joseph Vernet « admirables » [2].

Cependant il ne faut pas manquer à le dire, tombés en des mains inexpertes, recueillis par des esprits moins sûrs et moins éclairés, les principes de David se faussèrent. L'application qu'on en fit les exagéra. Ils devinrent une affirmation routinière absorbant tout, quand il eût fallu, comme le maître, se borner à y chercher des moyens de

[1] A. Couder. *Considérations sur le but moral des Beaux-Arts.*

[2] Delécluze. *David, son école et son temps.*

perception et d'expression capables, suivant les circonstances, de se plier à tout. En n'observant plus leurs justes rapports avec l'idée à rendre la chose à figurer, ils devinrent excessifs, partant oppressifs. Là, fut le mal, le grand mal. L'erreur alla se propageant. La masse des incapables suivit sans la comprendre la route tracée. Les ouvrages de plus en plus appauvris des faux classiques de la queue davidienne se multiplièrent à l'envi. On n'en vit plus d'autres. Et le public las, dégoûté de tant de plates contre-épreuves de héros et de dieux de marbre se prit à souhaiter ardemment d'être délivré des Grecs et des Romains. Mais quoi ? Les effets ont beau être indéniables, de toute évidence, est-il juste de faire remonter à un seul, à l'auteur des *Horaces*, la cause unique des œuvres inanimées et sottes qui allaient légitimer une révolte plus exaltée que réfléchie, qui, en tous les cas, eut son opportunité, sa valeur, sa raison d'être ?

Quand fut rendue la loi d'exil du 16 janvier 1816, David se retira à Bruxelles où sa domination chancelante chez nous trouva un regain d'autorité absolue. Les peintres des Flandres l'avaient déjà subie, mais à distance, non directement. Installé parmi eux, presque tous s'immolèrent à ses principes, et, lui mort, cet asservissement se prolongea jusqu'à l'instant où l'art belge suivit encore l'art français, cette fois dans son évolution romantique.

Louis David s'éteignit à Bruxelles le 29 décembre 1825. On lui fit de magnifiques funérailles. Il était né à Paris, le 31 août 1748.

APPENDICE

Des élèves de David nommés ci-dessus, plusieurs appartiennent par leur naissance au XVIIIe siècle finissant, non pas leurs travaux : Gros, Granet, Girodet, Léopold Robert, Ingres. Chacun de ceux-là trouvera sa place dans un autre volume. Il en va différemment de quelques-uns. Des débuts brillants les signalèrent avant le commencement du siècle suivant. La courte carrière de Drouais ne se prolongea même pas jusque-là.

Jean-Germain Drouais (1763-1788) obtint le prix en 1784, avec *Le Christ et la Chananéenne*. Ce tableau, auquel le sentiment du Poussin n'est pas demeuré étranger, passa alors, à juste titre, pour le plus remarquable de tous ceux ayant triomphé en ces concours. David, quand il alla une seconde fois à Rome, était accompagné de Drouais. Il l'aimait paternellement. Il se fit aider par lui dans l'exécution des *Horaces*. Drouais envoya de Rome *Marius à Minturnes*, un *Philoctète*, commença un *Gracchus* qu'il ne put achever, terrassé à vingt-cinq ans par une fièvre maligne. Le directeur de l'Académie, Lagrenée, écrivait le 24 octobre 1785 : « ... Ce jeune homme étant dans les mêmes principes que son maître se cache de tout le monde et ne fait voir ses ouvrages que lorsqu'ils sont entièrement terminés... J'ai donc pris le parti d'attendre qu'il me vienne prier de voir

ce qu'il a fait ; car enfin, que puis-je dire à un homme que son maître et ses adjacents flattent au point de le comparer à Raphaël, ou au moins, à Poussin et Le Sueur ? » Drouais fut seulement une promesse, un beau pressentiment. Il était fils de François-Hubert (1727-1775), portraitiste estimé, entré à l'Académie en 1758, et petit-fils d'Hubert, bon peintre de portraits, académicien en 1730. — Le Louvre conserve une fine effigie de Germain Drouais à l'âge de quinze ans, par Catherine Lusurier (1752 (?)-1781), femme artiste sur laquelle manquent les renseignements biographiques.

Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824) donna, lui, plus que des espérances. C'était un caractère bizarre ; il s'occupa de philosophie ; il était savant, il écrivit un poème sur la peinture, des traductions de poètes grecs, et, avec son tableau, le *Sommeil d'Endymion*, et cet autre, *Hippocrate refusant les dons des Perses*, exécutés à Rome pendant son pensionnat, exposés en 1793, établit solidement sa réputation de peintre. Cependant, il n'a pas donné tout ce que pouvaient faire espérer de pareils débuts. « Esprit inquiet, imagination ardente plutôt que fertile, suivant une juste remarque de René Ménard, Girodet a beaucoup réfléchi, immensément travaillé, et, en somme, peu produit [1]. » Malgré son succès et ses manifestes qualités, le *Déluge*, qui entra en lutte avec les *Sabines* au concours des prix décennaux, en 1810 (ils ne furent pas décernés d'ailleurs), n'est plus préféré au *Sommeil d'Endymion*, d'une inspiration rêveuse et poétique, d'un art moins pénible, moins tendu. « Quand on regarde Raphaël ou

[1] *Histoire des Beaux-Arts.*

Titien, disait David, la peinture semble facile ; quand on regarde Girodet, c'est un métier de galérien ! » Girodet dessina de nombreuses compositions pour un *Racine*, un *Virgile*, un *Anacréon*, édités par les frères Didot.

C'est au Salon de 1795, avec un *Bélisaire* vigoureusement exécuté, en dix-huit jours, paraît-il, que François Gérard (1770-1837), se fit avantageusement connaître. Au même Salon il exposait un charmant portrait de Mme Brongniart. Le succès des deux peintures fut complet. En 1796, son beau portrait d'Isabey fut la première des grandes effigies qui firent sa réputation et sa fortune. *Psyché recevant le premier baiser de l'Amour,* œuvre délicate et métaphysique, chaste image d'une idée voluptueuse, peinte avec tous les soins d'une prédilection raffinée, fut également très goûtée quand elle parut à l'exposition de 1798. Elle essuya aussi quelques reproches, mais reste une des curieuses productions de l'époque, l'une des meilleures de l'artiste. Les autres ouvrages de Gérard sont du siècle suivant, *Les quatre Ages* (1806), *La bataille d'Austerlitz* (1810), *L'entrée d'Henri IV à Paris* (1817) qui valut à l'artiste le titre de « premier peintre du roi », *Le sacre de Charles X* (1829), etc. Extrêmement recherché comme peintre de portraits, il en fit quatre-vingt-sept en pied, plus de deux cents à mi-corps ou en buste. Toutes les célébrités posèrent devant lui ; à la Restauration, tous les rois et princes amenés par les événements à Paris. Louis XVIII le nomma baron en 1819. Gérard était un esprit des plus distingués : homme du monde, aimable, spirituel, bienveillant, il était d'une politesse exquise. Son salon fut célèbre. Tout ce que la société de Paris et de l'étranger offrait de plus élevé par les connaissances,

l'agrément, la naissance et les dignités s'y réunissait le mercredi de chaque semaine, nous raconte Delécluze.

François-Xavier Fabre (1766-1837), un des élèves de David qui s'annoncèrent le mieux à leurs commencements, est oublié aujourd'hui. Il a droit néanmoins à un alinéa en cette brève nomenclature. Il donna à sa ville natale, Montpellier, les riches collections qu'il avait réunies pendant son séjour en Italie, de 1793 à 1826, y fonda une école des beaux-arts qu'il dota, et, avant de mourir, légua, encore à Montpellier, les tableaux, gravures, camées, etc., acquis depuis sa première donation, plus une importante somme pour l'agrandissement du musée. Ce sont là des titres qu'on ne devait pas omettre de signaler. Fabre peignit quelques tableaux d'histoire; — il a eu au Louvre. *Néoptolème et Ulysse enlèvent à Philoctète les flèches d'Hercule*, (V. le catalogue de Villot), — souvent des paysages, surtout des portraits. Il avait eu le prix de Rome au concours de 1787. Charles X le créa baron.

On ne saurait négliger Lethière, moins encore Guérin. Sans avoir reçu les leçons immédiates de David, ils en observèrent l'un et l'autre les principes généraux, Guérin difficile pour lui-même, réfléchi, appliqué à bien faire, mais d'un tempérament maladif, Lethière, énergique, entreprenant, avec plus d'âpre vigueur et bien moins de goût et de mesure.

Instruit chez Doyen, Guillaume-Guillon Lethière (1760-1832) eut le second prix l'année où Drouais obtint le premier. Envoyé à Rome par une faveur spéciale en même temps que Drouais, son dessin de la *Mort de Virginie*, le mit en lumière au Salon de 1795 ; l'esquisse de *Brutus condamnant ses fils*, faite à Rome en 1785, fut accueillie

avec plus de faveur encore quand elle fut exposée en 1801. Il exécuta plus tard ces deux compositions, le *Brutus* en 1812, l'autre en 1821. Il fut, de 1808 à 1817, directeur de l'Académie de France à Rome, et, revenu à Paris, ouvrit un atelier que fréquentèrent beaucoup d'élèves.

Au temps le plus troublé de la Révolution, il n'y eut pas de concours aux prix de Rome, cela pendant trois ans. En 1796, dans une seule épreuve, sur le même sujet, la *Mort de Caton d'Utique*, les trois prix en retard furent décernés. Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) remporta un de ces prix. Il avait étudié auprès de Regnault dont l'enseignement, sans avoir l'autorité ni l'ampleur de celui de David, suivait une ligne parallèle. Guérin n'alla pas alors à Rome. Fermée depuis 1793, l'Académie n'était pas réinstallée encore, non plus, par conséquent, le séjour des lauréats dans la ville papale rétabli. Mais le *Retour de Marcus Sextus*, personnage imaginaire, produisit au Salon de 1799 le plus grand effet. L'œuvre avait de l'émotion; intelligemment conçue, disposée avec méthode, elle était peinte d'une main habile, sinon avec une forte maîtrise. Surtout elle arrivait au moment propice : la politique du moment s'en empara pour y voir une allusion à la rentrée en France des émigrés. Le jury lui accorda à l'unanimité le premier prix de première classe. Bien mieux, les artistes l'ornèrent spontanément, en public, de palmes et de fleurs. Nous ne dirons rien de plus. Guérin poursuivit sa carrière, apportant toute l'attention de son esprit cultivé, tous les soins de sa main méticuleuse, à des toiles sagement dramatiques, et continua plus qu'honorablement son rôle dans le siècle qui va commencer. — Ainsi que Gérard et

Fabre, il fut créé baron par les Bourbons restaurés. Il dirigea l'Académie de Rome de 1822 à 1828.

Sauf en 1793 avec l'*Union de l'Amour et l'Amitié*, en 1796, avec un portrait, — cette mention au livret : « le temps n'a pas permis de finir les mains ni les vêtements », — Prud'hon n'envoya, d'abord, aux Salons que des dessins. Sa première grande peinture, *La Vérité descendant des cieux*, en était accompagnée au Salon de 1799. Il dessinait alors, pour le *Gentil-Bernard* et le *Daphnis et Chloé* de la librairie Didot, des compositions dans lesquelles, n'empruntant rien à David ni à la précédente école, il inaugurait une manière absolument personnelle, faite de grâce générale, d'un charme caressant et mystérieux. Il ne s'en est jamais départi. Ce fut un isolé. Il n'imitait personne. Personne ne l'imita, à part M[lle] Mayer (1778-1821), son élève, qui travaillait sans cesse près de lui. *La Vengeance poursuivant le crime* et le *Zéphir se balançant sur les eaux* parurent au Salon de 1810. Ce sont ses chefs-d'œuvre. Il avait exposé au Salon précédent, en 1808, l'*Enlèvement de Psyché par les Zéphirs*. A cette occasion il avait été décoré de la Légion d'honneur. Estimé, distingué comme il méritait de l'être, il reçut des commandes de tableaux et de portraits. On le choisit même pour donner des leçons de dessin à l'impératrice Marie-Louise. On sait que deux ans après la fin tragique de M[lle] Meyer, Pierre Prud'hon (1758-1823) succomba, inconsolé, à une maladie de langueur.

Cet « appendice » semblera incomplet, sans doute. D'autres, en effet, pourraient y figurer avec quelque apparence de justice. Nous ne le nierons pas. Mais l'espace est mesuré, et déjà, au cours de ce travail, le lecteur s'en sera

peut-être aperçu, il nous a fallu beaucoup abréger, élaguer même. Le moyen de tout faire entrer dans un cadre trop étroit ?

Pourtant Louis-Léopold Boilly (1761-1845) ne sera point oublié. C'est un artiste très typique et intéressant. Celui-là n'a pas eu de maître. Il se débrouilla seul. Dès onze ans il exécutait son premier tableau, *Saint Roch guérissant des pestiférés ;* à quatre-vingt-trois il continuait de dessiner, de peindre. Aussi sa production fut-elle extraordinairement copieuse. Il fit quatre ou cinq mille portraits, un nombre incroyable de dessins et de tableaux d'une observation souvent fine, toujours originale, d'une valeur d'art parfois supérieure. Comme peintre de sujets familiers, surtout de mœurs populaires, il ne craint la comparaison avec aucun confrère de son temps.

Vincent eut parmi ses élèves François-Joseph Heim (1787-1865), et Horace Vernet (1789-1863) dont nous aurions aimé à nous occuper, si leur carrière ne commençait au moment précis où s'achève notre part dans cette « Histoire de la Peinture française ».

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



